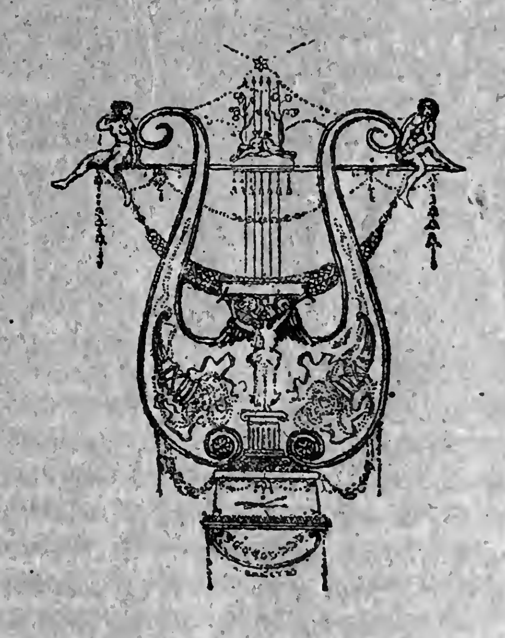
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ I



СОДЕРЖАНІЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

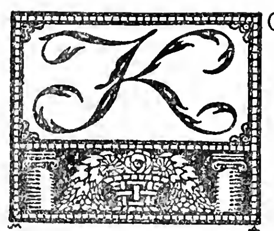




К. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ БАДАЕВА И Г. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ МИЛОНОВА.
«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

А. Ѳ. КОНИ.



ОНЧИНА Льва Николаевича Толстого,—такъ глубоко всколыхнувшая наше общество и заставившая лучшую его часть, не постановившую о незабвенномъ усопшемъ «предразсужденій приговоръ», объединиться въ скорбномъ чувствѣ тяжкой и невознаградимой утраты,—вызываетъ въ воспоминаніи каждаго, кому дорогъ «великій писатель земли русской» рядъ его произведеній. Между ними далеко не послѣднее мѣсто занимаютъ произведенія драматическія—полныя, какъ «Власть тьмы», высокаго нравственнаго начала и знанія родного быта, и какъ «Плоды просвѣщенія»—тонкой сатиры и яркаго юмора. Быть можетъ, поэтому, не будутъ неумѣстными и настоящія бѣглыя строки, относящіяся къ воспоминаніямъ объ исполненіи этихъ произведеній на сценѣ и о сценическихъ отголоскахъ послѣдняго изъ напечатанныхъ большихъ произведеній Льва Николаевича, съ маленькими отступленіями въ сторону пережитыхъ авторомъ впечатлѣній.

Мнѣ пришлось впервые познакомиться съ «Властью тьмы» и «Плодами просвѣщенія» въ замѣчательномъ чтеніи А. А. Стаховича, во время котораго каждое дѣйствующее лицо оживало предъ слушателями со всѣми своими особенностями. Съ А. А. Стаховичемъ, какъ чтецомъ, я могъ бы сравнить лишь покойнаго А. Ѳ. Писемскаго. И у него чтеніе почти что обращалось въ игру, но нѣсколько болѣе грубую и безъ тѣхъ тонкихъ оттѣнковъ и художественности дикціи, которыми такъ богато чтеніе А. А. Стаховича. Затѣмъ я видѣлъ «Плоды просвѣщенія» на Александринской сценѣ въ Петербургѣ и въ Маломъ театрѣ въ Москвѣ и, вопреки ожиданіямъ, свойственнымъ мнѣ, какъ старому москвичу, нашелъ, что исполненіе въ Петербургѣ было значительно тоньше, глубже и богаче бытовыми подробностями, чѣмъ на знаменитой московской сценѣ, гдѣ многое было

утрировано и второстепенныя роли были розданы довольно безцвѣтнымъ исполнителямъ, тогда какъ въ Петербургѣ, напримѣръ, роль старшаго изъ мужиковъ, которому «куренка некуда выпустить», удивительно исполнялъ Давыдовъ. «Власть тьмы» мнѣ пришлось видѣть только на сценѣ Суворинскаго театра въ Петербургѣ, гдѣ былъ превосходенъ актеръ Михайловъ съ разсказомъ о «дѣтосѣкѣ». Поэтому сравнивать исполненіе этой драмы съ таковымъ же на другихъ русскихъ сценахъ я не могу, но долженъ сознаться, что по силѣ и, такъ сказать, по страстности игры его оставило далеко за собой исполненіе итальянскаго артиста Цаккони съ его итальянскою же труппою. Странное впечатлѣніе, производимое тульскими мужиками, говорящими по итальянски, и горячей южной жестикуляціей женщинъ, проходило очень быстро, и зрителя съ чрезвычайной силой захватывала гармоническая связь содержанія и исполненія, выдержаннаго во всѣхъ подробностяхъ. Самъ Цаккони былъ великолѣпенъ и своей игрой лучше всего доказывалъ, какъ общечеловѣчны въ своемъ ходѣ и развитіи тѣ страсти, которыя изобразилъ Толстой съ такой силой. Въ сценѣ галлюцинацій, когда Никитѣ слышится трескъ костей раздавленнаго ребеночка, онъ далъ совершенно вѣрную клиническую картину слуховыхъ обмановъ чувствъ, чуждую всякихъ преувеличеній, и тѣмъ не менѣе такую, отъ которой морозъ подиралъ по кожѣ.

Говоря о Цаккони, я не могу забыть его игры въ Отелло. Я видѣлъ въ этой роли знаменитаго чернаго трагика Айра Ольдриджа въ его пріѣздъ въ Москву, гдѣ я былъ въ это время студентомъ. Въ его игрѣ сказывался темпераментъ уроженца «знойной Африки», и чудилось, что въ минуты страсти въ его жилахъ течетъ не кровь, а раскаленная лава. Въ сценѣ умерщвленія Дездемоны онъ былъ просто страшенъ. Войдя въ спальню, онъ крался, какъ кошка, и, видимо, торопился совершить свое жестокое дѣло съ назрѣвшею рѣшимостью. Онъ велъ допросъ Дездемоны, сидя на маленькомъ табуретѣ у ея ногъ, задавая вопросы глухимъ и дрожащимъ отъ волненія голосомъ, согнувшись и нетерпѣливо потирая переднюю часть своихъ бедеръ и похлопывая себя по колѣнкамъ. Видно было, какъ звѣ-

риная жажда мщенія волною заливаетъ въ немъ человѣческія чувства. Задушеніе Дездемоны сопровождалось у него торжествующимъ воплемъ и рыканіемъ, затѣмъ наступало молчаніе, длившееся довольно долго, и онъ отходилъ отъ ложа жены съ видомъ ослабѣвшаго, но успокоеннаго человѣка. Его отчаянные крики: «Дездемона! Дездемона!», когда онъ узнаетъ истину, потрясали весь зрительный залъ и долго, долго звучали въ ушахъ слушателей. Звучатъ они и теперь для меня съ такою же силой, какъ будто я вижу Ольдриджа передъ собою въ великолѣпномъ, своеобразномъ костюмѣ и слышу его англійскую рѣчь. Отелло былъ его коронною ролью, и мнѣ пришлось по поводу ея исполненія присутствовать при интересномъ разговорѣ.

Въ это время въ Москвѣ жилъ, оканчивая свои «судьбой отсчитанные дни», ветеранъ и гордость русской сцены Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ. Старый другъ моего отца, Щепкинъ, видавшій меня не разъ въ Петербургѣ ребенкомъ, съ сердечнымъ радушіемъ встрѣтилъ меня, когда я переселился въ Москву послѣ закрытія Петербургскаго университета въ 1861—62 году. Онъ незадолго передъ этимъ оставилъ сцену, но не могъ примириться съ этой разлукой. «Понимаете ли,—говорилъ онъ мнѣ,—вѣдь я сжился со сценой: мнѣ просто непонятна жизнь внѣ ея, безъ любимаго дѣла; мнѣ нуженъ запахъ кулисъ, свѣтъ рампы; я не могу безъ этого жить... я умру...» И дѣйствительно, онъ вскорѣ умеръ. Несмотря на налетъ грусти, который лежалъ на его умномъ старческомъ лицѣ, и на его часто затуманивавшіеся слезами глаза, онъ былъ неистощимъ въ воспоминаніяхъ и разсказахъ о своемъ прошломъ, въ особенности о далекомъ прошломъ, мысль о которомъ переносила его въ родную Украйну. Мнѣ живо памятенъ одинъ изъ такихъ разсказовъ. «Мнѣ пришлось,—говорилъ Щепкинъ,—ждать у рѣки парома, чтобы переѣхать на другой берегъ съ кладью, принадлежавшей моему помѣщику графу Волкенштейну. На пристани сидѣлъ старикъ сторожъ и флегматически курилъ свою люльку. Послѣ нѣсколькихъ минутъ молчанія онъ также флегматически сказалъ мнѣ, лѣниво кивнувъ головою по теченію рѣки: «человікъ тоне»,—«Гдѣ? гдѣ?» вскричалъ я и увидѣлъ то исчезавшую,

то снова показывавшуюся голову и безсильно взмахивавшія руки. Я быстро сбросилъ съ себя одежду и поплылъ на помощь. Будучи отличнымъ и сильнымъ пловцомъ, я скоро достигъ утопающаго, но тутъ оказалось, что онъ былъ не одинъ и что за него хватался другой, тоже тонувшій, и увлекалъ его съ собой на дно. Я оторвалъ и оттолкнулъ одного отъ другого и по очереди вытащилъ ихъ на берегъ. Отъ крайняго напряженія я такъ ослабѣлъ, что, вытащивъ второго на берегъ, самъ упалъ безъ чувствъ. Когда черезъ нѣсколько минутъ я пришелъ въ себя, то изъ разсказовъ окружавшихъ меня и самихъ спасенныхъ узналъ, что одинъ изъ послѣднихъ, не умѣя плавать, оступился на крутомъ обрывѣ дна и сталъ тонуть. Тогда другой бросился его спасать, забывъ, что и самъ не умѣетъ плавать. Это послѣднее обстоятельство обиднымъ образомъ умалило во мнѣ сознаніе совершеннаго мною «подвига», а тутъ еще необдуманный спаситель снова полѣзъ въ воду. Это меня раздражило. «Куда ты лѣзешь опять?—остановилъ я его. «А обмыться»—отвѣчалъ онъ лаконически, и это ужъ окончательно взорвало меня, такъ что я съ такой силой далъ ему въ ухо, что онъ упалъ. Я отрезвѣлъ, устыдился и сконфуженно опустилъ голову. Тогда среди наступившаго общаго молчанія изъ группы окружающихъ выдѣлился старикъ-сторожъ со своей неизмѣнной люлькой, подошелъ ко мнѣ и, ласково потрепавъ по плечу, сказалъ: «Эге, Семеновичъ! вытащивъ человіка щобъ убити». Всѣ засмѣялись и пошли своей дорогой». Я помню также, въ какое восхищеніе приводилъ Щепкина Гарибальди и его эпопея. Онъ не могъ говорить о немъ безъ слезъ умиленія и съ великимъ удовольствіемъ цитировалъ ходившій на Украйнѣ въ народѣ слухъ, что популярный герой вовсе не итальянецъ, а потомокъ запорожцевъ—Загребайло, передѣланный на чужбинѣ въ Гарибальди. Однажды Щепкинъ при мнѣ зазвалъ со двора шарманщика съ дѣвочкой-пѣвичкой и заставилъ ихъ играть и пѣть Гарибальдійскій гимнъ, плача въ три ручья въ то время, когда дѣвочка, имъ тепло обласканная и одаренная, тоненькимъ голоскомъ выводила—«evviva Garibaldi!»

Однажды, когда мы сидѣли въ обширномъ кабинетѣ Щепкина,

въ Средней Мѣщанской улицѣ, недалеко отъ Сухаревой башни, въ передней раздался звонкій хохотъ и оттуда показалось смѣющееся, жизнерадостное, красное лицо Кетчера съ шапкою лохматыхъ сѣдыхъ волосъ, а за нимъ и самъ Айра Ольдриджъ. Другъ выдающихся людей сороковыхъ годовъ, который «переперъ» всего Шекспира на русскій языкъ, привезъ англійскаго чернаго трагика познакомиться со Щепкинымъ и согласился исполнять при этомъ обязанности толмача. Ольдриджъ началъ бесѣду красиво составленной фразой о томъ, что онъ не могъ бы уѣхать изъ Москвы, не отдавши дань почтенія знаменитому артисту и не услышавъ отъ него критическаго отзыва о своей игрѣ. «Скажи ему,—обратился Щепкинъ къ Кетчеру,—что я его видѣлъ только въ «Отелло» и нахожу, что онъ замѣчательный артистъ и что въ послѣднемъ дѣйствіи онъ меня, старика—человѣка привычнаго—взволновалъ до глубины души». Въ отвѣтъ на это Ольдриджъ, почтительно наклонивъ голову, сказалъ, что такой отзывъ для него – лучшая награда, но все таки настойчиво попросилъ у Щепкина критическихъ замѣчаній. «Иначе,—прибавилъ къ его словамъ Кетчеръ,—онъ можетъ принять твои слова за простую условную любезность».—«Ну, когда такъ, заволновался Щепкинъ, то скажи ему, что мнѣ не нравится вся его сцена съ пріѣзжающей Дездемоной. Когда привозящая ее галера останавливается у берега и она ступаетъ на землю, Ольдриджъ спокойно и величественно идетъ ей на встрѣчу, подаетъ ей руку и выводитъ на авансцену. Развѣ это возможно? Онъ забываетъ, что Отелло—мавръ, что въ немъ льется и кипитъ южная горячая кровь, что онъ давно не видѣлъ жены, которую не только любитъ, но въ которую страстно влюбленъ... и вотъ она предъ нимъ—одновременно предметъ и обожанія и вожделѣнія... да ему вся кровь должна ударить въ сердце, онъ долженъ броситься къ ней, какъ звѣрь, забывъ все окружающее,—схватить ее, смять въ своихъ объятіяхъ, принести на рукахъ на авансцену и только тутъ вспомнить, что онъ военачальникъ и что за нимъ слѣдятъ любопытные взоры. Вотъ тутъ онъ долженъ сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ его съ самаго начала изображаетъ Ольдриджъ. Да скажи ему,—и Щепкинъ вскочилъ со

стула въ порывѣ артистическаго творчества—что онъ долженъ осыпать ее поцѣлуями, цѣловать ей руки и ноги; да скажи ему, что»... и онъ сдѣлалъ энергическое указаніе, неудобное для повторенія въ печати. Ольдриджъ, выслушавъ переводъ, улыбнулся и наклонилъ голову въ знакъ согласія.

Совсѣмъ другого Отелло игралъ Сальвини. Въ послѣднемъ дѣйствіи къ нему можно было примѣнить то, что говоритъ Пушкинъ о Петрѣ въ утро Полтавской битвы: «онъ прекрасенъ—онъ ужасенъ». Необыкновенно тонко проводилъ онъ оттѣнокъ довѣрчивости и дѣтской наивности въ характерѣ Отелло. Когда Яго отравляетъ его душу подозрѣніемъ и онъ вдругъ догадывается, что дѣло идетъ о его женѣ, онъ быстро теряетъ самообладаніе, бросается на Яго, сильнымъ ударомъ валитъ его на землю и топчетъ ногами. Но порывъ этотъ тотчасъ проходитъ, онъ овладѣваетъ собою и жестомъ, исполненнымъ доброты и великодушія, протягиваетъ руки къ Яго и въ возгласѣ его: о! о! звучитъ укоръ себѣ и мольба о прощеніи. А затѣмъ онъ отходитъ къ стѣнѣ, поворачивается къ ней лицомъ и, какъ обиженное дитя, горько плачетъ, машинально скребя пальцами эту стѣну. И опять въ этой сценѣ другого Отелло игралъ Цаккони. Гордый и властный мавръ, сидя на авансценѣ почти у самой рампы, лицомъ къ публикѣ, слушалъ небрежно лукавый шопотъ Яго, и лишь когда послѣдній началъ ставить точки надъ і, на лицѣ его изобразилось скучающее недоумѣніе. Но еще минута—и въ немъ, какъ молнія, промелькнуло пониманіе смысла слышаннаго. Онъ хватаетъ за воротъ Яго, могучимъ движеніемъ ставитъ его предъ собой на колѣни, беретъ за уши, приближаетъ его лицо почти вплотную къ своему, его глаза почти выскакиваютъ изъ орбитъ и изъ ярко-красныхъ устъ, покрытыхъ пѣною ярости, слышатся шипящіе, прерывистые звуки клокочущаго гнѣва и уязвленнаго въ самое сердце самолюбія. Подобно Ольдриджу въ послѣднемъ разговорѣ съ Дездемоной, Цаккони былъ страшенъ въ описанной сценѣ, и я не думаю, чтобы актеръ, исполнявшій роль Яго, чувствовалъ себя въ эти минуты пріятно.

Передѣлки «Воскресенья» на русскій языкъ я на сценѣ не видѣлъ, хотя по поводу такой передѣлки, сдѣланной артистомъ Ге, я и былъ вы-

званъ въ судъ для дачи показаній по дѣлу между нимъ и артистомъ Арбениным. Они обвиняли другъ друга въ плагіатѣ, и такъ какъ я присутствовалъ при чтеніи передѣлки Ге у М. Г. Савиной, то предполагалось, что я могу дать важныя разъясненія по вопросу о томъ, кто у кого заимствовалъ сценарій и конструкцію драмы. Публика же, мелкая пресса и стороны, повидимому, интересовались тѣмъ, что показаніе будетъ давать свидѣтель, который разскажетъ кое-что и о происхожденіи «Воскресенія». Но я этого «кое-чего», къ общему разочарованію, не разсказалъ. Я не хотѣлъ дѣлать моихъ отношеній къ Льву Николаевичу предметомъ импровизацій со стороны авторовъ судебныхъ отчетовъ, въ поспѣшныхъ, отзывающихся на злобу дня трудахъ, въ которыхъ иногда трудно отличить, гдѣ кончается Wahrheit и гдѣ начинается Dichtung. Воспоминаніе о происхожденіи повѣсти Толстого, властно всколыхнувшей многія сердца и многихъ удержавшей—какъ мнѣ достовѣрно извѣстно—на самомъ краю покатой плоскости эгоистической потачки своимъ чувственнымъ вожделѣніямъ, было мнѣ слишкомъ дорого, чтобы дѣлиться имъ съ безжалостно жадною на ощущенія толпою. наполняющею судебныя залы по сенсаціоннымъ процессамъ. Но въ дѣйствительности было слѣдующее. Я гостилъ въ 1887 году въ Ясной Полянѣ. Нѣсколько дней, проведенныхъ мною тамъ, прошли очень быстро, но до сихъ поръ, черезъ двадцать лѣтъ, составляютъ одно изъ самыхъ свѣтлыхъ воспоминаній моей жизни. Конечно, все это время было для меня наполнено Толстымъ, общеніемъ съ нимъ, разговорами и радостью сознанія, что Богъ привелъ мнѣ не только узнать вблизи возвышеннаго мыслителя и великаго писателя, но и ни на одну минуту не почувствовать по отношенію къ нему ни малѣйшаго житейскаго диссонанса, не уловить въ своей душѣ и тѣни какого-либо разочарованія или недоумѣнія. Все въ немъ было ясно, просто и вмѣстѣ съ тѣмъ величаво тѣмъ внутреннимъ величіемъ, которое сказывается не въ отдѣльныхъ словахъ или поступкахъ, а во всей повадкѣ человѣка. По мѣрѣ знакомства съ нимъ чувствовалось, что и про него можно сказать то же, что было сказано о Пушкинѣ: «это великое явленіе русской жизни», отразившее въ себѣ всѣ лучшія стороны

исторически сложившагося русскаго быта и русской духовной природы. Среди нашихъ бесѣдъ о религіозныхъ и нравственныхъ вопросахъ мнѣ приходилось не разъ обращаться къ моимъ судебнымъ воспоминаніямъ и разсказывать Толстому, какъ нерѣдко я видѣлъ на практикѣ осуществленія справедливости мнѣнія о томъ, что почти всякое прегрѣшеніе противъ нравственнаго закона наказывается еще въ этой жизни на землѣ. Между этими воспоминаніями находилось одно, которому суждено было оставить нѣкоторый слѣдъ въ творческой дѣятельности Льва Николаевича.

Когда я былъ прокуроромъ петербургскаго окружнаго суда, въ первой половинѣ семидесятыхъ годовъ, ко мнѣ въ камеру однажды пришелъ молодой человѣкъ съ блѣднымъ выразительнымъ лицомъ и безпокойными горящими глазами, обличавшими внутреню тревогу. Его одежда и манеры указывали на человѣка, привыкшаго вращаться въ высшихъ слояхъ общества. Онъ, однако, съ трудомъ владѣлъ собою и горячо высказалъ мнѣ жалобу на товарища прокурора, завѣдывавшаго тюремными помѣщеніями и отказавшаго ему въ передачѣ письма арестанткѣ, по имени Розаліи, безъ предварительнаго его прочтенія. Я объяснилъ ему, что таково требованіе тюремнаго устава, и отступленіе отъ него не представляется возможнымъ, ибо составило бы привилегію однимъ въ ущербъ другимъ. «Тогда прочтите вы,—сказалъ онъ мнѣ, волнуясь,—и прикажите передать письмо Розаліи». Это была чухонка—проститутка, судившаяся съ присяжными за кражу у пьянаго «гостя» ста рублей, спрятанныхъ затѣмъ ея хозяйкой, вдовой маіора, содержавшей домъ терпимости самаго низшаго разбора въ переулкѣ возлѣ Сѣнной, гдѣ сеансъ животной любви оцѣнивался чуть не въ пятьдесятъ копѣекъ. На судъ предстала молодая еще дѣвушка съ сиплымъ отъ пьянства и другихъ послѣдствій своей жизни голосомъ, съ едва замѣтными слѣдами былой миловидности и съ циническою откровенностью на всѣмъ доступныхъ устахъ. Защитникъ сказалъ банальную рѣчь, называя подсудимую «мотылькомъ, опалившимъ свои крылья на огнѣ порока», но присяжные не вняли ему, и судъ приговорилъ ее на 4 мѣсяца тюремнаго заключенія.—«Хорошо,—сказалъ я пришедшему,—я даже не буду читать



Г-ЖА Н. ВАСИЛЬЕВА ВЪ РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ, Г-ЖА ЧИЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ УЛИТЫ

«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

вашего письма. Скажите мнѣ лишь въ самыхъ общихъ чертахъ, о чемъ вы пишете».—«Я прошу ея руки и надѣюсь, что она приметъ мое предложеніе». Она дѣйствительно приняла его предложеніе, и мой собесѣдникъ—отрасль старой дворянской фамиліи изъ одной изъ внутреннихъ губерній Россіи, окончившій курсъ въ привиллегированномъ учебномъ заведеніи—сталъ видѣться довольно часто съ Розаліей, при чемъ въ первое же свиданіе она должна была ему объяснить, что вызвана изъ карцера, гдѣ содержалась за неистовую брань площадными словами, которою она осыпала заключенныхъ съ нею вмѣстѣ. Онъ возилъ ей разные предметы для приданаго: бѣлье, браслеты и матеріи. Она разсматривала это съ восторгомъ, и затѣмъ все принималось на храненіе въ цейхгаузѣ на ея имя. Въ концѣ поста Розалія заболѣла сыпнымъ тифомъ и умерла. Ея женихъ былъ, видимо, пораженъ извѣстіемъ объ этой смерти, когда явился на свиданіе и въ память Розаліи пожертвовалъ подготовленное для нея приданое въ пользу пріюта арестантскихъ дѣтей женскаго пола. Затѣмъ онъ сошелъ съ моего горизонта, и лишь черезъ много лѣтъ его фамилія промелькнула передо мною въ приказѣ о назначеніи вице-губернатора одной изъ восточныхъ губерній Россіи. Но, быть можетъ, это былъ и не онъ.

Мѣсяца черезъ три послѣ этого почтенная старушка—смотрительница женскаго отдѣленія тюрьмы разсказала мнѣ, что Розалія, будучи очень доброй дѣвушкой, ее полюбила и объяснила ей, почему этотъ господинъ хочетъ на ней жениться. Оказалось, что она была дочерью вдовца,—арендатора въ одной изъ финляндскихъ губерній мызы, принадлежавшей богатой дамѣ въ Петербургѣ. Почувствовавъ себя больнымъ, отецъ ея отправился въ Петербургъ и, узнавъ на амбулаторномъ пріемѣ, что у него ракъ желудка и что жить остается недолго, пошелъ просить собственницу мызы не оставить его дочь, будущую круглую сироту. Это было обѣщано, и дѣвочка послѣ его смерти была взята въ домъ. Ее сначала наряжали, баловали и портили ей желудокъ конфетами, но потомъ настали другія злобы дня, или она попросту надоѣла—и ее сдали въ дѣвичью, гдѣ она среди всякой челяди и воспитывалась до шестнадцатилѣтняго возраста,

покуда на нее не обратилъ вниманія только что окончившій курсъ молодой человѣкъ—родственникъ хозяйки, впослѣдствіи женихъ тюремной сидѣлицы. Гостя на дачѣ, онъ соблазнилъ несчастную дѣвочку, а когда сказались послѣдствія соблазна, возмущенная дама выгнала съ негодованіемъ вонъ не родственника, какъ бы слѣдовало, а Розалію. Брошенная затѣмъ своимъ соблазнителемъ, послѣдняя родила, сунула ребенка въ воспитательный домъ и стала спускаться со ступеньки на ступеньку, покуда, наконецъ, не очутилась въ притонѣ около Сѣнной. А молодой человѣкъ, между тѣмъ, побывавъ на родинѣ, въ провинціи, переселился въ Петербургъ и тутъ вступилъ въ общую колею дѣловой и умственной жизни. И вотъ въ одинъ прекрасный день судьба послала ему быть присяжнымъ въ окружномъ судѣ и въ несчастной проституткѣ, обвиняемой въ кражѣ, онъ узналъ жертву своей молодой и эгоистической страсти. Можно себѣ представить, что пережилъ онъ прежде, чѣмъ рѣшиться пожертвовать ей во искупленіе своего грѣха всѣмъ: свободой, именемъ и, быть можетъ, какимъ-либо другимъ глубокимъ чувствомъ. Вотъ почему такъ настойчиво требовалъ онъ осуществленія того своего права, которое великій германскій философъ называетъ *правомъ на наказаніе*.

Глубокій и сокровенный смыслъ этого происшествія оставилъ во мнѣ сильное впечатлѣніе. На мой взглядъ, это было не простымъ случаемъ, а было откровеніемъ нравственнаго закона; было тѣмъ проявленіемъ высшей справедливости, которая выражается въ пословицѣ: «Богъ правду видитъ, да не скоро скажетъ»... Посмотри! это—дѣло твоихъ рукъ. Это ты сдѣлалъ! Въ этомъ *ты* виновенъ и суди *ее* и скажи, что *она* виновна, когда ты знаешь, что это не она, а ты!.. Разсказъ о дѣлѣ Розаліи былъ выслушанъ Толстымъ съ большимъ вниманіемъ, а на другой день утромъ онъ сказалъ мнѣ, что ночью много думалъ по поводу его и находитъ только, что его перипетіи надо бы изложить въ хронологическомъ порядкѣ. Мѣсяца черезъ два послѣ моего возвращенія изъ Ясной Поляны я получилъ отъ него письмо, въ которомъ онъ спрашиваетъ меня—пишу ли я на этотъ сюжетъ разсказъ? Я отвѣчалъ обращенной къ нему горячею

просьбою написать на этотъ сюжетъ произведеніе, которое, конечно, будетъ имѣть глубокое моральное вліяніе. Толстой принимался писать нѣсколько разъ, оставлялъ и снова приступалъ. Въ августѣ 1895 года на мой вопросъ, онъ писалъ мнѣ: «пишу я, правда, тотъ сюжетъ, который вы разсказывали мнѣ, но я такъ никогда не знаю, что выйдетъ изъ того, что я пишу и куда оно меня заведетъ, что я самъ не знаю, *что* я пишу теперь»... Наконецъ, черезъ одиннадцать лѣтъ у него вылилось его удивительное «Воскресенье».

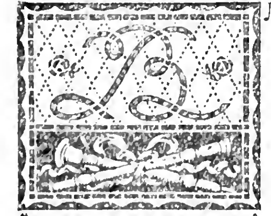
Я присутствовалъ на первомъ представленіи «Auferstehung» въ Deutsches Theater въ Берлинѣ, куда мы отправились съ покойнымъ профессоромъ А. И. Чупровымъ. Превосходная постановка, этнографическая и бытовая вѣрность костюмовъ и вдумчивое отношеніе артистовъ къ своимъ ролямъ произвели на насъ самое пріятное впечатлѣніе. Передѣлка была не изъ особенно удачныхъ, но главнѣйшія внѣшнія событія, вліяющія на психику Нехлюдова, были представлены выпукло и согласно съ замысломъ автора. За исключеніемъ двухъ маленькихъ погрѣшностей (Катюша зажигаетъ папиросу въ тюрьмѣ у *лампадки;* съ пришедшими поздравить въ Свѣтлый праздникъ крестьянами Нехлюдовъ не христосуется, а подаетъ имъ руку), все было изображено совершенно вѣрно. Некрасивая и немного толстая актриса изображала Катюшу съ большимъ чувствомъ и реальностью, а сцена совѣщанія присяжныхъ была поставлена просто превосходно. Хотя совѣщаніе происходило, очевидно, въ нашей городской думѣ, ибо изъ окна виднѣлся куполъ католической церкви на Невскомъ, а присяжные говорили по нѣмецки, но жизненность исполненія заставляла забывать все это и думать, что находишься среди нашихъ русскихъ присяжныхъ. Но особенно поразительна по производимому впечатлѣнію была послѣдняя картина, поставленная нѣсколько мелодраматически и представлявшая угрюмый и холодный сибирскій пейзажъ, виднѣющійся со двора отдаленнаго сибирскаго острога. Когда Нехлюдовъ привозитъ отъ губернатора извѣщеніе, что Катюша помилована и она заявляетъ ему, что останется, чтобы быть женою Симонсона, онъ заключаетъ ее въ объятія и

оба плачутъ подъ вліяніемъ сильнаго душевнаго движенія. Въ это время раздается благовѣстъ пасхальной заутрени и на сцену входитъ крестный ходъ. Арестанты выбѣгаютъ изъ низенькихъ домовъ, всѣ—и стража, и конвойные офицеры, и острожники, и Нехлюдовъ съ Катюшей—становятся на колѣни и склоняютъ головы предъ священникомъ въ облаченіи. Онъ высоко подымаетъ крестъ съ распятіемъ,—далекая снѣжная пустыня внезапно озаряется свѣтомъ,—и по небу разливается яркое сѣверное сіяніе.

Повышенное настроеніе публики росло съ каждымъ дѣйствіемъ, чему, конечно, способствовало то пониманіе движущаго мотива пьесы, которое чудесно отражалось на игрѣ актеровъ и заражало собою зрителей. Послѣдняя картина разрѣшила этотъ подъемъ, растрогавъ до слезъ почти всѣхъ присутствующихъ. И у меня съ Чупровымъ глаза оказались на мокромъ мѣстѣ...

ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ Н. С. ВАСИЛЬЕВОЙ О ПЕРВЫХЪ ПОСТАНОВКАХЪ „ВЛАСТИ ТЬМЫ" И „ПЛОДОВЪ ПРОСВѢЩЕНІЯ" НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

I.



ЛАСТЬ тьмы» и «Плоды просвѣщенія» графа Л. Н. Толстого, такъ же какъ и «Горе отъ ума» Грибоѣдова впервые увидали свѣтъ рампы въ исполненіи любителей, а не актеровъ. «Горе отъ ума» играли въ Эривани офицеры въ 1827 г. (во дворцѣ сардарій). «Плоды просвѣщенія» были исполнены великосвѣтскими любителями въ Царскомъ Селѣ, въ такъ называемомъ, «Китайскомъ театрѣ»,— «Власть тьмы» на домашнемъ театрѣ гг. Приселковыхъ. «Власть тьмы» мнѣ пришлось прочесть впервые въ рукописи, ходившей по рукамъ интеллигентныхъ кружковъ Петербурга, въ 1886-мъ году. Это было въ Обществѣ Любителей Сценическаго Искусства, предсѣдателемъ котораго былъ П. Н.



Г. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КАРПА.
«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

Исаковъ, вице-предсѣдателемъ графъ А. А. Голенищевъ-Кутузовъ. Общество это живо интересовалось вопросами театра, литературы, изящными искусствами вообще (оно же учредило первую драматическую школу въ Россіи, преподавателями въ которой были М. И. Писаревъ и я).

Въ маленькомъ интимномъ кружкѣ этого общества и читалась рукопись «Власти тьмы». Я была единственной женщиной въ этомъ собраніи, и я живо помню мое смущеніе, когда мнѣ пришлось читать (читали мы поочереди) ультра-реальныя рѣчи Акима о его профессіи...

Я чувствовала, какъ краска залила мое лицо; быстро оглянула я сидѣвшую за столомъ аудиторію, но лица у всѣхъ были серьезны, ни одинъ глазъ на меня не взглянулъ, ни одна губа не искривилась улыбкой.

Такъ благоговѣйно прослушана была «Власть тьмы» въ нашемъ кружкѣ.

Въ 1886 году она была напечатана, но не дозволена къ представленію. Въ этомъ же году, при управляющемъ труппою Александринскаго театра, Потѣхинѣ, Дирекціей Императорскихъ театровъ дѣлались попытки провести пьесу на казенную сцену. Посланъ былъ въ Тульскую губернію декораторъ Шишковъ, чтобы на мѣстѣ зарисовать мотивы декорацій и костюмовъ, но цензура пьесы не разрѣшила.

Въ 1889 г. вновь былъ поднятъ вопросъ о постановкѣ «Власти тьмы».

Были разучены роли, дѣлались репетиціи, но... министръ Толстой былъ рѣшительно противъ драматурга Толстого.

Въ 1890 г. 11 января «Власть тьмы» увидала, наконецъ, свѣтъ рампы на домашнемъ спектаклѣ г.г. Приселковыхъ. Мнѣ не удалось видѣть этого спектакля [1]). Режиссировалъ В. Н. Давыдовъ, и это уже, конечно, можетъ служить гарантіей серьезности постановки. Но, говоря откровенно, «Власть тьмы» трудна по исполненію не только для любителей, но и для профессіональныхъ артистовъ. Она требуетъ яркихъ талантовъ для изображенія дѣйствующихъ лицъ, требуетъ знанія быта, особой рѣчи, чисто русской, народной рѣчи сердца Россіи безъ инородческой примѣси. Одно *тае* чего

[1]) Отзывы о немъ были лестные. Подробн. см. въ вып. 1, «Ежег. Имп. Т.» за 1909 г.

стоитъ! Это *тае*, которое легко дается всякому москвичу или туляку, служитъ камнемъ преткновенія для сѣвера, запада и юга Россіи...

Чего, чего не приходилось мнѣ слышать! И *таэ* и *таё* и все это крѣпко подчеркнуто, а не приговоркой, какъ у Толстого. А умѣнье носить костюмъ и освоиться съ нимъ! А выразительность жеста! Въ томъ то и дѣло, что «Власть тьмы» написана съ такою поразительной правдою, что малѣйшая фальшь или утрировка въ интонаціи, жестѣ или костюмѣ сейчасъ-же и видна. Ее не скроешь, какъ въ другихъ пьесахъ изъ народной жизни, которыя надуманы, въ которыхъ чувствуется фальшь. Переходя къ 1-му представленію «Власти тьмы» на Императорской сценѣ, я должна отойти немного назадъ, чтобы послѣдовательно изложить «ходъ событій» и припомнить постановку сперва «Плодовъ просвѣщенія», шедшихъ въ мой очередной бенефисъ въ 1891 г. Пьеса эта тоже не сразу дозволена была къ представленію. Сначала разрѣшеніе дано было на одинъ только вышеупомянутый любительскій благотворительный спектакль въ Высочайшемъ присутствіи. Состоялся онъ 15 апрѣля 1890 года въ Царскомъ Селѣ. Мнѣ пришлось быть на этомъ спектаклѣ и онъ произвелъ на меня самое пріятное впечатлѣніе. Многія роли этой комедіи-сатиры были исполнены великосвѣтскими любителями лучше, правдивѣе, чѣмъ профессіональными артистами. Пьеса очень понравилась Государю и въ антрактѣ онъ удостоилъ своимъ разговоромъ участвующихъ и высказывалъ одобреніе игрѣ исполнителей.

Эта Высочайшая цензура дала мнѣ мысль и смѣлость хлопотать о разрѣшеніи пьесы для моего бенефиса, и когда 2-го апрѣля 1891 года, бывшій въ то время, главный режиссеръ Медвѣдевъ объявилъ Савиной, Давыдову, Варламову, Сазонову и мнѣ, что намъ даны наградные бенефисы въ будущемъ зимнемъ сезонѣ 1891—92 г., я на другой же день отправилась въ контору Императорскихъ театровъ съ заявленіемъ о желаніи поставить въ свой бенефисъ «Плоды просвѣщенія».

Дирекція на это согласилась и, предоставляя мнѣ всѣ хлопоты по постановкѣ, поставила только условіемъ, чтобы она была въ самомъ на-

чалѣ сезона—въ сентябрѣ. Дѣлать нечего, я согласилась, хотя время это, считается (и основательно) невыгоднымъ для бенефиса. На мое счастье, въ цензурѣ опять возникли какіе-то вопросы по поводу окончательнаго разрѣшенія постановки (въ принципѣ рѣшенной) и бенефисный спектакль мой оттянулся до 26-го сентября, вмѣсто 1-хъ чиселъ. Съ постановкой и раздачей ролей было тоже много хлопотъ и неурядицъ. Казалось, чего бы проще, примѣнить прекрасную mise en scene Вл. Ник. Давыдова, выработанную имъ для любительскаго спектакля, но ложное самолюбіе главнаго режиссера (никогда не видавшаго великосвѣтскихъ гостиныхъ даже во снѣ) не могло примириться съ «чужой постановкой» и онъ выдумывалъ свою, неловкую, не правдивую.

Съ раздачей ролей тоже самое. Соблюдался «табель о рангахъ».

Напримѣръ, роль Тани я хлопотала отдать только что окончившей Импер. Драм. Курсы ученицѣ моей О. Бурмистровой, какъ нельзя лучше подходящей къ этой роли, молодой, живой, съ бытовымъ тономъ,—роли молодыхъ людей и барышенъ, тоже находили исполнителей среди окончившей курсы молодежи, но директоръ Всеволожскій рѣшительно возставалъ противъ того, чтобы выпускать только что окончившихъ Драматич. школу въ мало-мальски отвѣтственныхъ роляхъ, и бѣдные піонеры артистическаго образованія изнывали «на выходахъ».

Мнѣ пришлось играть Таню (хотя мои симпатіи уже клонились къ роли «барыни» Звѣздинцевой), а роли «Вово», «Коко», «Бетси» и «Марьи Константиновны» играла наша «заслуженная» молодежь. Всѣ мы повторили роли много разъ нами игранныя и потому, думается мнѣ, не было «свѣжести» исполненія, хотя внѣшній успѣхъ, конечно, былъ, и я примѣняю уже слишкомъ строгую точку зрѣнія.

Въ публикѣ и печати «Плоды просвѣщенія» вызвали разнорѣчивые толки и большинство ихъ клонилось къ недовольству...

Въ публикѣ говорили, что пьеса эта фарсъ, а не комедія, характеровъ нѣтъ, Таня—французская субретка и т. д.

Печать находила, что тема стара, что авторъ не знакомъ со сцени-

ческими требованіями, что драма не его область творчества, что на сценѣ все принимаетъ болѣе грандіозные размѣры и, какъ порокъ, такъ и добродѣтель въ лицѣ барства и мужиковъ выплываютъ наружу въ черезчуръ сильныхъ краскахъ.

Прилагаю нѣкоторые газетные отзывы о пьесѣ.

«*Новости*». 28 сент. 1891 г. ред. Нотовичъ.

О «Плодахъ просвѣщенія» гр. Толстого, какъ о комедіи, нельзя говорить серьезно. Ни одно изъ основныхъ органическихъ условій комедіи, каковой она должна быть, здѣсь не соблюдено. Можно предвидѣть, что рьяные поклонники Л. Н. не только не поставятъ ему въ упрекъ этого недостатка, но, напротивъ, возведутъ его въ особое достоинство. Тѣмъ лучше, скажутъ они, что графъ пренебрегъ рутиной и не сталъ связывать себя никакими условіями. Въ этомъ лишній разъ сказался его геній; но въ томъ-то и дѣло, что Толстой, при всей горделивой непринужденности своего творчества, прибѣгаетъ тѣмъ не менѣе къ такимъ устарѣлымъ и наивнымъ рутиннымъ пріемамъ, которые никакому другому современному драматургу не были бы прощены. Прежде всего онъ отдалъ дань рутинѣ тѣмъ уже, что не отважился обойтись безъ любовной интриги, которая, однако, является въ пьесѣ съ боку «припекой», сама по себѣ, крайне банальной и водевильной. Главное въ пьесѣ лицо, горничная Таня, нечто иное, какъ рутиннѣйшая стереотипная субретка, выхваченная цѣликомъ изъ старой французской комедіи. Какъ всегда водилось въ этой комедіи, такъ и въ «Плодахъ Просвѣщенія», горничная оказывается всѣхъ умнѣе, толковѣе; она хитрая, водитъ за носъ тѣхъ, кто мѣшаетъ успѣху ея интриги; ей до всего забота и въ концѣ концовъ она ловко устраиваетъ благополучіе не только свое личное, но и тѣхъ, въ лицѣ которыхъ должна восторжествовать мораль и добродѣтель. Словомъ, на этомъ персонажѣ вертится весь механизмъ пьесы, хотя онъ наименѣе интересенъ и представляетъ собою не живую личность, а заношенную ходячую пружину «комедійнаго дѣла». Въ театрѣ говорили, что такихъ русскихъ горничныхъ, какъ Таня, не бываетъ. Да и нигдѣ не бываетъ и не можетъ быть въ натурѣ той шаблонной субретки-куклы, какая была сколота съ наперсницы античной драмы французскими драматургами въ эпоху псевдо-классицизма. Вводя это лицо со всѣми рутинными субретными качествами, взявъ на прокатъ рутинные пріемы для внѣшней постройки своей пьесы и относясь съ



Г. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА И Г. ШАПОВАЛЕНКО ВЪ РОЛИ СЧАСТЛИВЦЕВА «ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

полнымъ пренебреженіемъ къ требованіямъ современной комедіи, гр. Толстой остался только вѣренъ самому себѣ. Иначе онъ не могъ поступить послѣ того, какъ, въ силу своей «новой вѣры», осудилъ всю «изящную словесность» вообще и свое собственное художественное творчество въ частности. Какъ во всѣхъ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ, такъ и въ «Плодахъ просвѣщенія» Л. Н. хочетъ быть только апостоломъ, проповѣдникомъ правды и обличителемъ грѣха. Эстетику онъ презираетъ, и если принимаетъ ту или другую установленную литературную форму для своихъ поученій, для своей мысли, то съ той единственной цѣлью, чтобы они легче популяризировались, были бы общественнѣе и вразумительнѣе для насъ грѣшныхъ. Съ его стороны это только вынужденная уступка нашей суетности, нашему легкомыслію и нашей способности воспринимать великія и суровыя истины не цѣликомъ, а въ пережеванномъ видѣ. Но разумѣется, какъ ни старается гр. Толстой заморить и убить въ себѣ художника, это ему, по счастію, не удается. Виденъ сильный художникъ и въ «Плодахъ просвѣщенія» тамъ, гдѣ онъ не мудрствуетъ, а изображаетъ хорошо ему знакомую среду. Уже по самому названію пьесы слѣдовало ожидать тенденціознаго осмѣянія нынѣшняго просвѣщенія и науки, къ которой Л. Н. относится, какъ извѣстно, съ такимъ рѣзкимъ отрицаніемъ. Но по справкѣ оказывается, что просвѣщеніе тутъ не причемъ: рама несравненно шире самой картины и содержаніе послѣдней чисто эпизодическое. Въ сущности, Толстой осмѣиваетъ и казнитъ, вполнѣ къ тому же заслуженно, праздное и суевѣрное увлеченіе спиритизмомъ и гипнотизмомъ, которое, конечно, можетъ быть отнесено къ «плодамъ» невѣжества или умственнаго помраченія, но никакъ не просвѣщенія. Расправляется онъ съ этой смѣшной суетой на фонѣ мастерски набросанной и жестоко осмѣянной, пустой, безалаберной и пошлой жизни, какой живутъ наши разоряющіяся свѣтскія культурныя семьи. Въ этой чертѣ передъ нами мѣткая, безпощадная сатира, бьющая не въ бровь, а въ глазъ. Правда, сатира эта мѣстами впадаетъ въ шаржъ и въ карикатуру, но вѣдь въ свое время и «Ревизора» Гоголя въ этомъ же упрекали. Поклонникъ и проповѣдникъ «опрощенія», Толстой вводитъ въ свою пьесу деревенскихъ мужиковъ-пахарей и отъ противопоставленія этихъ простыхъ разсудительныхъ людей столичнымъ свѣтскимъ шалопаямъ сатира выходитъ еще рѣзче и рельефнѣе. Передъ нами проходитъ рядъ комическихъ столкновеній этихъ двухъ міровъ между собою, причемъ, конечно, смѣшными и жалкими оказываются не мужики, а господа. Все это

набросано смѣло, широко, сильными взмахами мастерской кисти, эскизно, безъ всякой отдѣлки и растушовки. Ни одно изъ дѣйствующихъ лицъ не выступаетъ выпукло на полотнѣ; нѣкоторыя изъ нихъ едва намѣчены, но каждый штрихъ чрезвычайно характеристиченъ. По этимъ штрихамъ вы легко догадываетесь объ остальныхъ чертахъ даннаго лица и оно само собой дорисовывается въ вашемъ представленіи. Удивительная сила художественной изобрѣтательности! Было уже сказано, что «Плоды просвѣщенія» слишкомъ длинны для 4 актовъ. Ненужными и скучными длиннотами оказываются всѣ тѣ сцены, гдѣ происходитъ развитіе рутинной романической интриги, не имѣющей въ пьесѣ ровно никакого значенія. Другія длинноты произошли отъ гордаго пренебреженія автора къ требованіямъ искусства.

Богъ знаетъ зачѣмъ и для чего на сцену выходитъ нѣсколько персонажей, все «дѣйствіе» которыхъ заключается въ томъ, чтобы сказать пустую фразу, надѣть калоши и уйти, или, не сказавъ ни слова, спуститься съ лѣстницы, надѣть шубу и удалиться и т. д. Нѣкоторыхъ персонажей авторъ безжалостно заставляетъ продѣлывать процедуру одѣванья и раздѣванья верхняго платья безъ всякой видимой надобности для хода пьесы. Весь этотъ балластъ затягиваетъ дѣйствіе и утомляетъ. Все это выкупается, впрочемъ, нѣсколькими превосходными комическими сценами, которыя заставляютъ отъ души смѣяться. Такова, напр., сцена въ кухнѣ, куда господа съ гостями приходятъ всѣ съ гипнотизеромъ, отыскивающимъ спрятанную серебряную ложечку, спиритическій сеансъ и др.

«*Петерб. Вѣдомости*». 28 сент. 1891 г. (Ред. Авсѣенко).

Первою новинкою, поставленной на русской сценѣ въ нынѣшнемъ сезонѣ, оказалась уже извѣстная публикѣ комедія (?) гр. Л. Н. Толстого «Плоды просвѣщенія». Многочисленная бенефисная публика прослушала и просмотрѣла ее съ видимымъ любопытствомъ, апплодировала, вызывала актеровъ и даже автора, котораго, конечно, не было въ театрѣ. Это большая любезность со стороны публики, такъ какъ пьеса едва ли могла доставить ей много удовольствія.

Талантъ автора сказался, разумѣется, во многихъ сценахъ и разговорахъ, но еще ярче сказалась его «ясно-полянская» философія и неумѣнье отстать отъ надоѣдливаго манерничанья парадоксами и самыми рогатыми софизмами. Въ теченіе битыхъ 4 часовъ разъяснялось, что «господа», вку-

сившіе отъ книжнаго просвѣщенія, всѣ поголовно непроходимо глупы и жалки, ничѣмъ не способны заняться, кромѣ жранья и спиритическихъ опытовъ, и, напротивъ того, всѣ «мужички», съ книжками незнакомые, чрезвычайно разсудительны, обстоятельны и Бога помнятъ. «Прислуга» стоитъ посрединѣ между «господами» и деревенскими мужиками и степень ея глупости и безнравственности прямо зависитъ отъ того, къ какому концу кто ближе: къ господскому или къ мужицкому. Такъ, напр., лакей, нахватавшійся господскихъ словечекъ,—дрянь ужасная, а кухонный мужикъ, съ господами не обращающійся,—очень хорошій человѣкъ, хотя, въ сущности, все время плутуетъ ради своего личнаго интереса. Гр. Толстой, какъ извѣстно, никогда не дѣлаетъ положительныхъ выводовъ изъ своей философіи и это очень хорошо и удобно. Скажи мнѣ, напр., что для спасенія Россіи надо отдать ее въ управленіе деревенскимъ Пахомамъ и Акимамъ— вышло бы просто глупо и о пьесѣ не могло бы сложиться двухъ мнѣній. Но такого вывода авторъ не формулировалъ, предоставляя сдѣлать его самимъ зрителямъ. И изъ пьесы его вышелъ довольно курьезный фарсъ, мѣстами талантливый, мѣстами наивный и скучный. Наивна до дѣтства спиритическая интрига горничной и скучна до зѣвоты спиритическая лекція въ гостиной.

Итакъ, запрещенные «Плоды просвѣщенія» прошли впервые въ мой бенефисъ на Императорской сценѣ.

Ободренная 1-й моей побѣдой надъ запрещеніемъ цензурнымъ, я дерзновенно задумала о второй, и когда въ декабрѣ 1894 г. Дирекція объявила мнѣ, что въ будущемъ сезонѣ 1895 г. я получу бенефисъ за 25-ти лѣтнюю службу, я задумала поставить въ мой юбилей «Власть тьмы».

Прежде всего я просила артиста Московскаго Малаго театра, покойнаго А. А. Ѳедотова (женатаго на моей сестрѣ), съѣздить изъ Москвы въ Ясную Поляну и просить отъ моего имени Льва Николаевича дать разрѣшеніе на постановку въ мой бенефисъ «Власти тьмы» съ купюрами, которыя найдетъ необходимымъ сдѣлать цензура.

Вотъ записка, присланная мнѣ Львомъ Николаевичемъ, свидѣтельствующая о необычайной скромности великаго писателя:

«Я, съ своей стороны, не встрѣчаю препятствій къ тому, чтобы артистка

Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ Надежда Сергѣевна Васильева поставила въ свой бенефисъ мою драму «Власть тьмы», въ случаѣ разрѣшенія ея цензурою, и уполномочиваю ее дѣлать въ названной драмѣ вычерки, согласно требованіямъ цензуры и условіямъ сценической постановки.

Левъ Толстой.

11 декабря 1894»

Этотъ документъ значительно облегчилъ мои хлопоты въ цензурѣ, къ тому же и вѣянія были другіе; министромъ былъ уже не Толстой, а Дурново и 7-го сентября 1895 г. послѣдовало Высочайшее разрѣшеніе на постановку «Власти тьмы», которая и пошла въ мой бенефисъ 18 октября 1895 г.

На экземплярѣ «Власти тьмы», присланномъ мнѣ Львомъ Николаевичемъ вмѣстѣ съ 13-ю томами его произведеній, рукою его написано:

«Надеждѣ Сергѣевнѣ
Васильевой
отъ автора
18 октября 1895»

Вспоминая 1-ю постановку «Власти тьмы» на Александринскомъ театрѣ, съ сердечной болью должна сказать, что она была очень небрежной... Вся бѣда была въ томъ, что главный режиссеръ того времени (онъ же и управляющій труппой) В. А. Крыловъ былъ глубоко равнодушенъ къ постановкамъ тѣхъ пьесъ, авторы которыхъ не желали его поправокъ, «окрыленій», какъ острили въ тѣ времена газетные критики. Онъ не сдѣлалъ исключенія и для Толстого. Кромѣ того, русскій бытъ, народная рѣчь, мужицкій обиходъ—все это было чуждо полу-нѣмцу (по матери) Крылову. Я прямо приходила въ отчаяніе отъ неурядицы, которая шла. Не было выработано даже плана постановки,—mise en scène. Режиссеръ даже не являлся на репетиціи, чувствуя свою некомпетентность. Кое-какъ мы примѣнились къ декораціямъ, благо онѣ были давно готовы и успѣли даже состариться за время запрещеній, и съ помощникомъ режиссера (на обя-



Г. ЮРЬЕВЪ

ВЪ РОЛИ БУЛАНОВА.
«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

занности котораго только слѣдить за выходами) мы всѣ сообща, устанавливали «входы и уходы, куда и въ какую дверь или въ какую сторону. Къ счастью, пьеса отлично разошлась по труппѣ, и такія силы, какъ Давыдовъ, Варламовъ, Сазоновъ, Савина, Стрѣльская, могли обойтись и безъ режиссерской указки. Но съ маленькими ролями 5-го акта была просто бѣда. Исполнители этихъ ролей не привыкли играть безъ режиссера, а его то и не было. Тогда я рѣшила (какъ ни щекотлива была эта просьба) обратиться къ эксъ-управляющему труппой А. А. Потѣхину, прося его, какъ знатока деревенскаго быта, пріѣхать къ намъ, хотя бы на одну репетицію, и сдѣлать необходимыя указанія.

Просьбу свою я мотивировала тѣмъ, что въ управленіи труппой А. А. Потѣхинымъ, какъ я уже говорила, дѣлались попытки поставить «Власть тьмы», была даже чуть не генеральная репетиція (послѣ которой и наложено veto).

На мою горячую просьбу Потѣхинъ хотя и согласился, но довольно неохотно.

Онъ пріѣхалъ на репетицію, сѣлъ на авансценѣ на свое любимое диктаторское мѣсто (такъ еще недавно принадлежавшее ему и теперь увы! занятое другимъ!), принялъ свою обычную позу, нога на ногу, причемъ одна нога покачивалась... Это «качаніе», между прочимъ, наводило ужасъ на нашу комическую старуху М. Ленскую (талантливую актрису и совершенно необразованную женщину). Бывало она какъ увидитъ Потѣхинскій «жестъ», сейчасъ же и замечется... «Что онъ дѣлаетъ! Что онъ дѣлаетъ! Вѣдь онъ бѣса выкачаетъ!!»

Итакъ, Алексѣй Антиповичъ «качалъ бѣса», иронически улыбался и вяло отвѣчалъ на наши вопросы: что такое «пунька», «одонье», какъ надо обращаться съ прялками, гребнемъ, какъ надо прясть, какую пѣсню пѣть въ 1-мъ актѣ и т. д. У Толстого сказано: Анисья и Акулина поютъ въ два голоса. М. Г. Савина, игравшая Акулину, пѣть отказывалась; тогда я, вспоминая доброе старое время въ Московскомъ Маломъ театрѣ, когда приходилось пѣть въ водевиляхъ, затянула: «Не велятъ Машѣ за

рѣченьку ходить». Выборъ пѣсни этой одобрилъ Вл. Ник. Давыдовъ, давшій намъ вообще много дѣльныхъ совѣтовъ.

Пьеса хорошо была ему знакома по постановкѣ у Присёлковыхъ, и, кромѣ того, мой глубоко чтимый товарищъ имѣлъ счастіе читать 2 сцены изъ нея автору и выслушать чтеніе самого Льва Ник. сцены Митрича съ Анюткой. Вотъ любопытныя подробности объ этомъ, разсказанныя мнѣ В. Н. Въ сезонъ 1886 года къ Давыдову, служившему въ то время въ Москвѣ въ частномъ театрѣ Корша, явилась депутація отъ студентовъ Московскаго университета съ просьбой прочесть что либо изъ «Власти тьмы» на ихъ благотворительномъ вечерѣ въ университетѣ.

Такъ какъ «Власть тьмы» не была разрѣшена къ представленію, то Давыдову пришлось хлопотать у бывшаго тогда Московскаго генералъ-губернатора, князя Долгорукова, объ особомъ разрѣшеніи прочесть на студенческомъ вечерѣ 2 сцены изъ «Власти тьмы». Добившись разрѣшенія, Давыдовъ направился къ графу Толстому (жившему тогда въ Москвѣ) съ просьбой дозволитъ прочитать ему сцену 3-го дѣйствія и варіантъ 4-го дѣйствія (разговоръ Митрича съ Анюткой), на что графъ охотно согласился.

«Вы представляете себѣ (говорилъ мнѣ Влад. Никол.) мое волненіе, мой трепетъ, когда я читалъ передъ великимъ авторомъ его произведеніе!!! Каково же было мое изумленіе, когда, кончая сцену 4 акта (выходъ Никиты послѣ убійства ребенка), я увидѣлъ, какъ слезы текли по лицу Льва Николаевича...—«Отлично вы читаете (сказалъ онъ мнѣ)... И откуда вы такъ хорошо знаете русскую рѣчь, народный языкъ?» Я отвѣчалъ, что живалъ въ деревнѣ, интересовался мужицкимъ бытомъ, прислушивался къ деревенской пѣснѣ...—«Только Митрича, сказалъ Л. Н., надо читать нѣсколько иначе. Онъ уже поотсталъ отъ чисто деревенскаго говора, онъ солдатъ, побывавшій въ разныхъ мѣстахъ; надо, чтобы это слышалось». И взявъ книгу, онъ прочелъ самъ сцену Митрича съ Анюткой... Но какъ ярко, какъ образно прочиталъ онъ ее!!! Я былъ въ неописуемомъ восторгѣ. Такъ читалъ только Островскій. Понятно, что всѣ указанія автора Давыдовъ примѣнилъ и въ своемъ чтеніи (нечего и говорить, какой энту-

зіазмъ вызвало оно на студенческомъ вечерѣ) и въ постановкѣ пьесы у Присёлковыхъ. Роль Анютки, по словамъ Влад. Ник., нашла себѣ превосходную исполнительницу въ лицѣ воспитанницы театральной школы, маленькой Трефиловой (впослѣдствіи балерины). Къ сожалѣнію, она выросла и была уже въ балетѣ, когда «Власть тьмы» пошла на Александринской сценѣ. Новая Анютка была менѣе талантлива и трудно ей было отрѣшиться отъ балетныхъ жестовъ при изображеніи этой «души народной».

Но всетаки она довольно хорошо справилась съ своей задачей, конечно, послѣ того что пришлось «начитать» ей роль.

Въ день перваго представленія мы всѣ страшно волновались.

Я не говорю уже о себѣ, какъ бенефиціанткѣ и юбиляршѣ, но каждый изъ насъ, чувствуя трепетъ передъ большой задачей, ясно сознавалъ невыгоду своего положенія, ибо только днемъ или двумя раньше пьеса была играна въ Маломъ театрѣ Суворина, и многіе были увѣрены, что отзывы прессы будутъ пристрастные. Однако, несмотря на «прикосновенность» многихъ лицъ, писавшихъ въ то время рецензіи въ «Нов. Времени», «Новостяхъ», «Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» и друг., къ Малому, Суворинскому, театру, къ нашей артистической работѣ отнеслись на этотъ разъ съ должнымъ уваженіемъ, и большинство отзывовъ сводились къ мнѣнію, что въ Александринскомъ театрѣ «Власть тьмы» исполняется съ рѣдкимъ мастерствомъ сценической техники, въ Маломъ же—съ задушевностью увлекающихся взятой на себя задачей любителей.

Привожу одинъ изъ отзывовъ того времени.

«*Новости*» 18 окт. 1895 г. *Александринскій театръ*. О значеніи, достоинствѣ и недостаткахъ «Власти тьмы», конечно, можно спорить, расходиться во мнѣніяхъ, но одно безспорно и несомнѣнно. Пьеса Толстого внесла необычное оживленіе въ мертвенно спокойную не только театрально-литературную, но и общественную жизнь. Сегодня много, долго, порою страстно говорятъ въ Петербургѣ, завтра заговорятъ въ Москвѣ, потомъ, вѣроятно, съ еще большею страстностью, съ болѣе возбужденнымъ интересомъ заговоритъ и провинція.

Уже это одно: оживленные споры и разнообразіе мнѣній, высказывае-

мыхъ то съ поразительной наивностью, то съ наглой авторитетностью, говоритъ о появленіи передъ публикой произведенія необыкновеннаго, нарушившаго заготовленность обыденныхъ сужденій, разбудившаго общественную мысль

У насъ въ Петербургѣ главный интересъ послѣднихъ дней сосредоточился на театрѣ. Послѣ долгаго прозябанія театръ сразу возстановилъ свое утерянное значеніе. Въ этотъ театръ, такъ много и такъ долго или смѣшившій или разбивавшій нервы публики, она стремится ради умственныхъ и духовныхъ интересовъ. Какъ же не признать мощь за этимъ произведеніемъ величайшаго изъ современныхъ русскихъ писателей? Какъ не быть ему благодарнымъ за это духовное пробужденіе публики? Пусть высказываются всяческія мнѣнія о пьесѣ, пусть говорятся наивности, пусть идутъ совершенно нелѣпые споры о томъ, у кого пьеса исполняется лучше: у «насъ» или у «нихъ»? Все это хорошо, полезно. Пусть и глупый человѣкъ старается мыслить вмѣсто того, чтобы хохотать надъ пошлостью. По существу разбираться о мнѣніяхъ и сужденіяхъ о «Власти тьмы», разумѣется, не стоитъ и не для чего: одинъ находитъ ее «возмутительной клеветой на русскій народъ», можетъ быть совершенно искренно не зная и не думая, что онъ только, какъ попугай, повторяетъ бездоказательно и безсмысленно брошенную фразу такъ называемыми принципіальными противниками Толстого. Другіе видятъ въ пьесѣ только «случившійся случай», Это—не плохое остроуміе. Вотъ что буквально было вчера напечатано: «Вся драма» есть изображеніе одного «случая, который случился» въ одной мужицкой семьѣ. Противъ подобныхъ сужденій возражать не приходится и опять повторяю: пусть къ своему удовольствію и себѣ на здоровье цѣнитель и судьи высказываются, только пусть они не лгутъ, не извращаютъ фактовъ, потому что если рецензентъ печатно заявляетъ, что пьеса «единодушно ошикана всѣмъ театромъ», то публика поневолѣ вѣритъ ему, не допуская возможности лжи тамъ, гдѣ свидѣтелями являются тысячи очевидцевъ А между тѣмъ, рецензентъ не поцеремонился сообщить ложь относительно пьесы Толстого. Рѣшать однимъ конечнымъ общимъ выводомъ вопросъ о томъ, гдѣ лучше постановлена и исполняется «Власть тьмы», въ Александринскомъ или въ Маломъ театрѣ—невозможно и не слѣдуетъ. Въ характерѣ того и другого исполненія есть нѣчто совершенно несходное. Если въ Александринскомъ театрѣ на первый планъ выступаетъ мастерство исполненія, то въ Маломъ несомнѣнно затрагиваетъ его искренность.

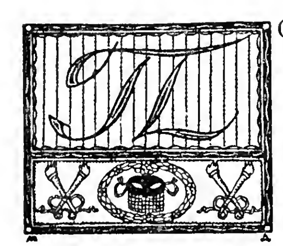




Г. СТ. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ ВОСЬМИБРАТОВА ОТЦА И Г. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ ВОСЬМИБРАТОВА СЫНА «ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ГАМЛЕТЪ.

ЕВГЕНІЯ АНИЧКОВА.



ОЭТИЧЕСКІЕ образы вѣчны не тѣмъ, что они застываютъ разъ навсегда въ мраморной холодности своего совершенства. Они живутъ дальше, а жить—значитъ измѣняться. Отъ одного народа къ другому, изъ вѣка въ вѣкъ, переходятъ созданія поэтовъ, и всѣ заново оживаютъ они въ сознаніи критиковъ и читателей; если же дѣло идетъ о драмѣ, то и въ творчествѣ художниковъ сцены. Оттого каждый разъ какъ претворяется въ театральное дѣйство эта вѣчная книга мудрости—«Гамлетъ», запутанной сѣтью сплетаются вокругъ нея новыя мнѣнія и по новому долженъ страдать, сыпать жемчугомъ своего духовнаго богатства и дѣйствовать новый Гамлетъ; но оживаютъ и старыя мнѣнія, готовы возродиться всѣ прежніе, сохранившіеся въ памяти Гамлеты. Они спорятся съ новымъ, не хотятъ выпустить его изъ за кулисъ. А тамъ, вдали, едва виденъ, встаетъ призракъ перваго настоящаго Гамлета, и хочется разсѣять окутывающій его туманъ, обновить поблекшія краски. Его, конечно, не воскресишь. Онъ мертвъ. Но узнать о немъ хочется. Пусть новый Гамлетъ не утратитъ съ нимъ родныхъ чертъ, и пусть—что важнѣе—породившая его великая мудрость, сѣдая и испытанная, научитъ и направитъ новую, слишкомъ юную, часто легкомысленную.

I.

НОВАЯ ОРЕСТЕЙЯ.

Въ 1514 году была отпечатана въ парижѣ Historia Danica Саксона Грамматика. Отсюда заимствовалъ французскій писатель, Бельфорэ, похо-

жденія датскаго принца Амлета. Онъ назвалъ его Амблэ и разсказалъ о немъ въ послѣднемъ томикѣ своихъ «Трагическихъ исторій» (1570). Таково возникновеніе пра-Гамлета, т. е. прототипа лучшаго изъ созданій Шекспира. Когда разсказъ Бельфорэ узнаютъ въ Англіи, Амблэ превратится въ Хэмблета или Хэмлета, откуда наше русское произношеніе— Гамлетъ.

У Бельфорэ исторія Гамлета сразу приняла характеръ новой Орестейи. Гамлетъ—мститель за отца родной матери и родному дядѣ, непокорный пасынокъ, второй Орестъ. Такова схема. Но мало этого. Основныя черты всѣхъ послѣдующихъ Гамлетовъ вплоть до того, какимъ представляли его себѣ либо Гете, Шлегель, Гервинусъ и Тургеневъ, либо Ульрици, Ротшеръ и Бѣлинскій, либо Паульсенъ и Стороженко, либо, наконецъ, Тюркъ и Куно Фишеръ, уже присущи пра-Гамлету. Новая Орестейя съ самаго своего возникновенія нѣсколько иная, чѣмъ античная. На новомъ Орестѣ не только лежитъ «проклятіе» (I, 5): онъ долженъ мстить, при чемъ мщеніе это особое:

Я буду жестокъ, но не вопреки [сыновнимъ] чувствамъ,
(III, 2 стр. 361 *см. подл.*).

говоритъ Гамлетъ у Шекспира, и тоже самое могъ бы сказать о себѣ и античный Орестъ. Съ самаго своего нарожденія у Бельфорэ, совершенно такъ же, какъ и античный Орестъ, Гамлетъ тоже долженъ ждать. Онъ не можетъ немедленно отдаться исполненію своего подвига. Его жизнь въ опасности, и онъ притворяется сумасшедшимъ. Онъ хитритъ. Онъ умѣетъ заставить своихъ враговъ, т. е. приверженцевъ матери и дяди, самихъ погибнуть отъ разставленныхъ противъ него козней. Это случится въ эпизодѣ отправки Гамлета въ Англію. Но мстительную хитрость своего героя Бельфорэ соединяетъ еще съ однимъ свойствомъ, уже не существеннымъ для античнаго Ореста, а намъ, современнымъ людямъ, особенно дорогимъ и цѣннымъ въ Гамлетѣ. Бельфорэ называетъ своего Гамлета «хитрымъ и мудрымъ». Онъ не только хитеръ, но и мудръ; при этомъ

мудрость его понимается въ высокомъ моральномъ смыслѣ. Принципъ въ новой Орестейѣ важнѣе, чѣмъ фактъ мщенія. Такъ было еще въ глазахъ пра-Гамлета. Онъ тоже могъ бы сказать о себѣ:

...пала связь временъ
Зачѣмъ же я связать ее рожденъ?

Его подвигъ—возстановленіе міровой справедливости, борьба со зломъ. Пра-Гамлетъ, совершенно такъ же, какъ и Гамлетъ, долженъ добиться престола, отнятаго у него узурпаторомъ, не только потому что онъ законный наслѣдникъ, но и какъ единственно достойный царствовать послѣ великаго отца. Правъ и относительно пра-Гамлета Фортинбрасъ, когда сказалъ о шекспировскомъ Гамлетѣ:

Онъ все величье царское явилъ бы,
Когда бъ остался живъ (V, 2).

Гамлетъ Бельфорэ, однако, еще не учился въ Виттенбергѣ, не давалъ наставленій актерамъ, не писалъ стиховъ и не болѣлъ «міровой скорбью». Если онъ былъ не только хитеръ, но и мудръ, то эта мудрость не имѣла ничего общаго съ просвѣщеннымъ гуманизмомъ вѣка королевы Елизаветы. Бельфорэ представилъ, какъ и Саксонъ Грамматикъ, Гамлета язычникомъ, жившимъ въ тѣ времена, когда было еще мало различія между королями и предводителями морскихъ разбойниковъ. Только тогда, увѣряетъ Бельфорэ, могло имѣть мѣсто такое злодѣяніе, какъ убійство Фенгономъ—Клавдіемъ своего родного брата, короля Хорвендиля, а послѣ этого замужество вдовы Хорвендиля, прекрасной Герутъ, за самимъ убійцей. Долго, скучно, тоскливо поясняетъ Бельфорэ весь ужасъ варварства тѣхъ временъ. Шекспиру прійдется цивилизовать своего Гамлета. Отъ прежняго варварства останутся лишь кое какіе слѣды. Такъ когда Гамлетъ долженъ вести свой знаменитый разговоръ съ матерью, а придворный его вотчима спрятался за гобелены, у Бельфорэ, какъ и раньше у Саксона Грамматика, Гамлетъ вбѣгаетъ, кривляясь и подпрыгивая, размахиваетъ руками, изображая пѣтушьи крылья, и такимъ способомъ открываетъ соглядатая.

Найдя его, онъ, какъ и у Шекспира, кричитъ: «крыса, крыса!», но дальше идутъ кровавыя подробности, которыя пришлось выкинуть: Гамлетъ велѣлъ изрубить придворнаго на куски и скормить свиньямъ. На вопросъ Фенгона—Клавдія, гдѣ подосланный имъ слуга, вовсе не метафорически отвѣчалъ тогда Гамлетъ: «за ужиномъ... Только не онъ кушаетъ, а его ѣдятъ».

Совершенно другая и судьба Гамлета. У Бельфорэ онъ одерживаетъ побѣду, не жертвуя своей жизнью. Нѣтъ, онъ напоилъ пьяными придворныхъ, закрылъ ихъ коврами, обезглавилъ дядю и поджогъ дворецъ, а самъ скрылся со своими приверженцами. Только послѣ того какъ народъ узнаетъ о гибели Фенгона—Клавдія и всѣхъ придворныхъ, выступаетъ «хитрый и мудрый» Гамлетъ и въ длинной запутанной рѣчи, тоже восходящей еще къ Historia Danica, объясняетъ народу, совсѣмъ безучастно, какъ онъ и предполагалъ, услыхавшаго о судьбѣ узурпатора, что убитъ вѣдь не законный король, а преступникъ, что еще ужаснѣе была гибель ихъ прежняго властелина Хорвендиля, что мщеніе совершилъ онъ, Гамлетъ, за свой личный страхъ и подвигъ и что теперь имъ остается лишь провозгласить его королемъ — «въ награду за его достоинства и въ благодарность за его побѣду».

Иначе и при помощи католической казуистики XVI в. мотивируется самое «возстановленіе связи временъ». Бельфорэ—моралистъ, консерваторъ и проповѣдникъ католическаго міросозерцанія XVI в. Оттого онъ не можетъ, собственно говоря, одобрить ни мщенія вообще, ни подавно убійства короля, хотя бы король и совершилъ преступленіе, а мститель—законный наслѣдникъ убитаго. Дѣло представляется запутаннымъ. Только ссылками на библейскій разсказъ о царѣ Давидѣ и на законы древнихъ аѳинянъ выходитъ Бельфорэ изъ затрудненія. Вотъ разсужденія его по этому поводу: «если когда-либо мщеніе казалось имѣющимъ нѣкоторый видъ справедливости, то это тогда, когда сожалѣніе и любовь заставляютъ насъ помнить о нашихъ отцахъ, несправедливо зарѣзанныхъ,—обстоятельство, отрѣшающее насъ отъ всѣхъ обязательствъ и заставляющее искать

способовъ не оставить безнаказанными предательство и убійство: такъ Давидъ святой и праведный король былъ по природѣ безхитростный, куртуазный и добрый, однако, когда онъ умиралъ, онъ поручилъ своему сыну Соломону, унаслѣдовавшему его престолъ, не оставить безнаказанными нѣсколькихъ провинившихся противъ него людей. Это не значитъ, чтобы этотъ святой король (тогда уже приготовившійся къ смерти и къ тому, чтобы дать передъ Богомъ отчетъ о своихъ дѣяніяхъ) такъ заботился объ отомщеніи; цѣль его заключалась въ томъ, чтобы дать намъ наглядное доказательство того, насколько стремленіе отомстить, возникающее въ интересахъ страны или князя, ни въ коемъ случаѣ не можетъ вызывать осужденія, но, напротивъ, почтенно и достойно похвалы, потому что праведные цари Іудеи и другихъ странъ ни въ коемъ случаѣ не преслѣдовали бы до смерти своихъ враговъ, если бы самъ Богъ не внушилъ бы имъ этого и не внѣдрилъ въ ихъ сердца подобнаго желанія. По законамъ аѳинянъ тоже возводились статуи людямъ, отомщавшимъ насильникамъ надъ благомъ государства и храбро убивавшимъ тирановъ и всѣхъ нарушителей мира и благоденствія гражданъ». Такъ разрѣшается тутъ моральная проблема, затруднившая нѣкогда самое Аѳину-Палладу.

Пра-Гамлетъ, созданный Бельфорэ, однако, лишь прелюдія новой Орестейи. Онъ важенъ только постольку, поскольку при помощи его намъ удастся лучше дознаться о *второмъ пра-Гамлетѣ*, подводящемъ насъ уже вплоть къ самому Шекспиру, когда новая Орестейя станетъ современной нашей Орестейей.

Мы знаемъ теперь съ полной достовѣрностью, что Гамлета начали играть на сценѣ еще около 1587 г. и что это была трагедія отнюдь не Шекспировская. Какой-то другой, старшій возрастомъ, драматургъ создалъ вслѣдъ за Бельфорэ, и пользуясь его разсказомъ, еще одного второго пра-Гамлета. Кто же этотъ драматургъ? Въ настоящее время принято думать, что это былъ Томасъ Кидъ, авторъ знаменитой «Испанской трагедіи», передѣланной впослѣдствіи Бенъ-Джонсономъ, «Солимона и Перседы» и еще цѣлыхъ двухъ другихъ драмъ, передѣланныхъ тоже самимъ Шекспиромъ: «Укро-

щеніе одной строптивой» и «Первая часть Іеронимо или Мальтійскій жидъ». О самомъ Кидѣ мы знаемъ, однако, чрезвычайно мало, хотя самое то обстоятельство, что его произведенія подвергались передѣлкамъ такими корифеями, какъ Бенъ-Джонсонъ и Шекспиръ, заставляетъ думать, что Кидъ принадлежалъ къ наиболѣе выдающимся драматургамъ эпохи. Съ особымъ уваженіемъ отозвался о немъ Бенъ-Джонсонъ. Это объясняется прежде всего симпатіями Кида къ классической трагедіи, восходящей къ римскому ритору Сенекѣ и итальянскимъ гуманистамъ, что сказывается во всѣхъ его произведеніяхъ. Замѣтно на Кидѣ и вліяніе французскихъ драмъ Гарнье. Кидъ вообще былъ драматургъ, образованіемъ превосходящій многихъ современниковъ. Такимъ образомъ, вполнѣ вѣроятно, что Кидъ ознакомился съ «Трагическими исторіями» Бельфорэ гораздо раньше, чѣмъ ихъ перевели по англійски. При всѣхъ своихъ классическихъ симпатіяхъ и при всей его книжности и высокомъ дарованіи Кидъ, тѣмъ не менѣе, принадлежитъ, еще къ такъ называемымъ «предшественникамъ» Шекспира. Его искусство еще неуклюже. Развитіе дѣйствія схематично. Трагедія не поднялась до своего высшаго выраженія. Она—не въ душевныхъ мукахъ, не въ моральномъ величіи трагическихъ героевъ. Мщеніе и смерть, любовь и ненависть руководятъ событіями, и дѣйствіе, сосредоточенное, какъ того хочетъ классическая трагедія, на катастрофѣ, всегда неизмѣнно ведетъ къ самой страшной кровавой развязкѣ. Трагедіи Кида были «кровавыми трагедіями», покрывавшими въ пятомъ актѣ всю сцену цѣлой грудой труповъ. Трагизмъ—внѣшній. Послѣ Кида Шекспиру и прійдется цивилизовать дальше Гамлета.

Какова же была «Кровавая трагедія» о Гамлетѣ, созданная Кидомъ около 1587 года?

Увы, она не дошла до насъ. Два—три экземпляра сохранилось до сихъ поръ отъ перваго извѣстнаго намъ изданія Гамлета. Но вотъ его полное заглавіе:

THE
Tragicall Hiſtorie of
HAMLET
Prince of Denmarke.

By William Shake-ſpeare.

As it hath beene diuerſe times acted by his Highneſſe ſeruants in the Citie of London : as alſo in the two Vniuerſities of Cambridge and Oxford, and elſe-where



At London printed for N:L. and Iohn Trundell.
1603.

(Трагическая исторія о Гамлетѣ принцѣ Датскомъ Вильяма Шекспира.

Въ томъ видѣ какъ она была нѣсколько разъ разыграна слугами Его Высочества въ городѣ Лондонѣ, а также въ обоихъ университетахъ Оксфордѣ и Кембриджѣ и въ другихъ мѣстахъ.

Въ Лондонѣ, напечатано для NL и Джона Тиндаля. 1603).

Значитъ, авторъ уже въ 1603 г.—Шекспиръ. Мы привыкли звать это произведеніе: Quarto A Шекспировскаго «Гамлетъ», потому что ровно черезъ годъ у того же издателя вышло еше одно изданіе in quarto, значительно увеличенное: Quarto B, текстъ котораго совпадаетъ съ «Гамлетомъ» изъ перваго собранія сочиненій Шекспира 1523 года.

Quarto A называетъ Полонія Коримбисъ, представляетъ собою рядъ сценъ, расположенныхъ не всегда такъ же, какъ въ Quarto B., заставляетъ Гамлета говорить стихами тамъ, гдѣ впослѣдствіи окажется проза, и вообще производитъ впечатлѣніе, далеко не совпадающее съ тѣмъ, какое получается отъ окончательнаго «Гамлета». Оттого Гамлетъ въ Quarto A всетаки еще пра-Гамлетъ. И если принять во вниманіе то, сколько совпаденій и въ развитіи дѣйствія и въ отдѣльныхъ тирадахъ между этимъ послѣднимъ пра-Гамлетомъ и «Испанской трагедіей» Кида, насколько Гамлетъ Quarto A еще «кровавая трагедія», наконецъ, насколько близокъ ея замыселъ къ манерѣ ритора Сенеки,—нельзя сомнѣваться въ томъ, что послѣдній пра-Гамлетъ долженъ быть очень близокъ ко второму, т. е. къ трагедіи Кида. Въ 1603 году Кида уже не было въ живыхъ. Онъ умеръ еще раньше 1601 года, когда Бенъ-Джонсонъ передѣлалъ его «Испанскую трагедію». При отсутствіи въ тѣ времена самаго представленія объ авторскихъ правахъ и при укоренившемся обычаѣ передѣлывать старыя пьесы для ихъ новыхъ постановокъ, послѣ чего пьеса естественно попадала въ печать съ именемъ новаго драматурга, а о старомъ разъ навсегда забывали, можно à priori предположить, что Шекспиръ очень многое сохранилъ не только изъ замысла, но даже изъ текста своего уже умершаго предшественника. Второй пра-Гамлетъ, такимъ образомъ, не только близокъ къ послѣднему. Тутъ нѣчто большее.



Г-ЖА МИЧУРИНА ВЪ РОЛИ МАШИ.
«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

Въ настоящее время среди шекспирологовъ принято смотрѣть на Qu. A, какъ на текстъ, помогающій возстановить второго, Кидовскаго, пра-Гамлета, при чемъ эту работу еще облегчаетъ первый нѣмецкій «Гамлетъ», тоже восходящій къ Киду, а не къ Шекспиру.

Второй Гамлетъ можетъ быть названъ еще «елизаветинскимъ». Онъ не переросъ создавшей его эпохи, онъ съ ней въ уровень. Именно его полюбила публика партера и подмостковъ, публика приказчиковъ и подмастерій Ситти да кавалеровъ Вестиминстра, апплодировавшая самому Шекспиру въ роли Тѣни отца Гамлета и самому Бербеджу, когда онъ, въ сценѣ дуэли, толстый и запыхавшійся, обливаясь потомъ, бралъ платокъ у королевы Гертруды, но отказывался отъ приготовленнаго ему напитка съ ядомъ, чтобы, быстрымъ движеніемъ, не давая опомниться, перемѣниться мѣстами съ Лаэртомъ и нанести послѣдніе смертельные удары своимъ врагамъ.

Значитъ, хотя «Гамлетъ» Кида до насъ и не дошелъ, мы все же можемъ сдѣлать попытку его возстановить. И возстановить этого второго пра-Гамлета важно и нужно. Дѣло вовсе не въ историческихъ соображеніяхъ. Историко-литературный интересъ тѣсно связанъ съ общимъ теоретическимъ. Да, Гамлетъ жилъ дальше и видоизмѣнялся въ воображеніи критиковъ и артистовъ. Углубляла и совершенствовала его напряженная мысль человѣческая; все болѣе высвобождала она его отъ породившей его «кровавой трагедіи», гдѣ Тѣнь отца Гамлета ревѣла: «Гамлетъ—мщеніе!», надъ чѣмъ такъ насмѣхалась литература театральныхъ памфлетовъ еще въ самую пору первыхъ увлеченій этой трагедіей. Да, сумасшествіе Гамлета, сначала только комическое, смѣшное, заставлявшее хохотать надъ его выходками, особенно во время жестокой сцены съ Офеліей,—это мнимое сумасшествіе, дававшее возможность вставить такія неприличныя слова въ уста Гамлета, какія онъ говоритъ Офеліи, сидя у ея ногъ во время представленія, теперь возведены въ высшее проявленіе душевныхъ мукъ. Кто улыбнется теперь, когда появляется обезумѣвшая Офелія и поетъ тоже неприличную пѣсенку на день св. Валентина? Офелія это—вѣчная женственность. Офелія—сама женская граціозность. Офелія—чистая и такая

красивая грусть ребенка, растоптаннаго въ его лучшихъ побужденіяхъ суровымъ прикосновеніемъ ужаса жизни. Офелія стала высшей нормой опоэтизированія дѣвушки, задолго до того, когда Гамлета вновь и вновь, перечитывая его монологи и реплики, его наставленія актерамъ и призывъ направить искусство на совершенствованіе людей, такіе его толкователи, какъ Тюркъ и Куно Фишеръ, возвели въ геніи. Жаждетъ современная душа современнаго Гамлета. Какое намъ, казалось бы, дѣло до «кровавой трагедіи» и вообще до вкусовъ всѣхъ этихъ приказчиковъ и подмастерій Ситти, придворныхъ кавалеровъ Вестминстра и завсегдатаевъ тавернъ временъ Елизаветы? Но развѣ не лучше довѣриться въ пониманіи Гамлета самому Шекспиру? Развѣ не обѣщаетъ новой углубленности возможность проникнуть въ мастерство самого Шекспира? Развѣ можно не предпочесть вотъ этого всѣмъ тѣмъ готовымъ раціоналистическимъ категоріямъ, въ какіе со временъ Гете старались критики вогнать богатый, неисчерпаемый, чисто индивидуальный и оттого неукладывающійся ни въ какое раціоналистическое опредѣленіе геніальный обликъ современнаго Ореста?

Сцена за сценой прослѣдивъ, какъ возникалъ нашъ Гамлетъ изъ своего елизаветинскаго прототипа, пра-Гамлета, мы получимъ возможность угадать побужденія и намѣренія самого Шекспира.

II.

ПРА-ГАМЛЕТЪ КИДА И ВОПРОСЪ О НЕРѢШИТЕЛЬНОСТИ ГАМЛЕТА.

Софоклъ не только не торопилъ своего Ореста, но считалъ медленность признакомъ великаго подвига:

Φιλεῖ γὰρ ὀκνεῖν πρᾶγμ᾽ἀνὴς πράσσων μέγα.

Напротивъ, герой новой Орестейи, Гамлетъ, вызываетъ цѣлый потокъ нареканій за нерѣшительность, потому что онъ *медлитъ* совершить свой подвигъ отмщенія. Съ самаго того времени, когда устами Вильгельма Мейстера и, опираясь на слова Гамлета:

пала связь временъ,
Зачѣмъ же я связать ее рожденъ?

Гете сказалъ: «Шекспиръ хотѣлъ изобразить великое дѣло, возложенное на душу, которой оно не по силамъ»,—это положеніе, что Гамлетъ колеблется и теряетъ время, составляетъ центръ сужденій о немъ всей ученой и литературной критики. Что Гамлетъ медлитъ и медлитъ въ силу свойственныхъ его душевному складу особенностей, это издавна считается аксіомой. Разногласія только о томъ, почему медлитъ Гамлетъ? Этотъ вопросъ рѣшался различно: къ Гамлету примѣнялось то то, то другое опредѣленіе; его душу разворачивали и обнажали, чтобы найти въ ней объясненіе, но проблема о Гамлетѣ все таки сводилась къ проблемѣ о его нерѣшительности.

Его даже давно перестали обвинять въ ней. На всемъ протяженіи XIX в. шекспировская критика все съ большимъ успѣхомъ и воодушевленіемъ реабилитируетъ Гамлета. Основаніе тому далъ самъ Гете, когда назвалъ возложенный на Гамлета долгъ мщенія «дубомъ, посаженнымъ въ дорогую вазу, въ которой слѣдовало бы расти только милымъ цвѣткамъ». Гамлетъ—драгоцѣнная ваза, давшая трещину отъ напора грубыхъ корней дуба. Оттого уже Шлегель и Гервинусъ, ближе всего стоявшіе къ точкѣ зрѣнія Гете, находятъ, однако, возможнымъ наговорить очень много хорошихъ вещей о Гамлетѣ. Реабилитируютъ Гамлета даже шекспирологи-гегельянцы, хотя, согласно ихъ пониманію смысла трагедіи, герой всегда долженъ быть въ чемъ нибудь виновенъ. Ульрици какъ будто отбрасываетъ даже самое представленіе о вялости и дряблости Гамлета. Онъ считаетъ его по существу рѣшительнымъ (что выразилъ съ такой силой и Бѣлинскій), но Гамлетъ не сумѣлъ достигнуть великой гармоніи духа: въ немъ еще борятся слѣпой аффектъ и разумная сознательность, и «это внутреннее противорѣчіе... становится субъективнымъ мотивомъ трагическаго паѳоса, отъ котораго гибнетъ великій и благородный разумъ Гамлета». По другому направленію пошла реабилитація Гамлета, съ тѣхъ поръ какъ Дерингъ обратилъ вниманіе на строчки: «король есть нѣчто... или ничто» (IV, 2). Причиной бездѣятельности Гамлета была признана его «мудрость». Что ему самое отомщеніе? Ему важнѣе, что «пала связь временъ». Отсюда всѣ

болѣе современныя толкованія Гамлета: Гамлетъ—скептикъ, его міросозерцаніе—иронія (Костлинъ); Гамлетъ страдаетъ рефлексіей (Фр. Т. Фишеръ); Гамлетъ—пессимистъ (Паульсенъ и Стороженко); Гамлетъ—геній и совершить великое дѣло онъ можетъ только послѣ того, какъ душа его насытилась «созерцаніемъ», послѣ того какъ она прошла черезъ эстетическое возбужденіе; тогда станетъ дѣйствовать Гамлетъ уже свободно и по своему, а не по внѣшнимъ побужденіямъ (Тюркъ и Куно Фишеръ). Но вѣдь и это послѣднее, самое лестное для Гамлета, осмысленіе все таки признаетъ его бездѣятельнымъ и приведенную строку Софокла въ приложеніи къ уже самому новому, современному, Оресту приходится измѣнить въ такомъ смыслѣ, что «мужъ, совершающій великое, великъ вовсе не своими поступками, а лишь тогда, когда онъ самъ по себѣ великъ».

Вотъ этотъ то центральный вопросъ въ проблемѣ: Гамлетъ помогаетъ правильнѣе поставить, если и не разрѣшить, сличеніе обоихъ извѣстныхъ намъ первыхъ Гамлетовъ. Прослѣдивши, сцена за сценой, исторію развитія текста трагедіи отъ второго (Кидовскаго) пра-Гамлета, черезъ Qu. A къ Qu. B, т. е. къ окончательному Гамлету, мы будемъ въ состояніи отдать себѣ отчетъ въ томъ, что же самъ Шекспиръ: *заставлялъ онъ Гамлета колебаться и медлить или нѣтъ*? Такой разборъ при этомъ облегчится еще тѣмъ обстоятельствомъ, что онъ какъ бы напрашивается въ силу вещей. Дѣло въ томъ, что Qu. A, не раздѣленный ни на акты, ни на сцены, а только на выходы, почти совершенно правильно распадался, однако, на *дни*. Все дѣйствіе расположено тамъ на разстояніи пяти, шести или семи дней. Намъ и надо убѣдиться въ томъ, какъ относятся акты Шекспира къ этому распредѣленію. Тутъ ясно будетъ—замедлилъ Шекспиръ или ускорилъ или сохранилъ все такъ, какъ было у его протографа?

Итакъ, пойдемъ, сцена за сценой, отъ послѣдняго пра-Гамлета къ окончательному.

День первый открывается въ Qu. A, какъ и въ Qu. B еще ночной сценой перваго появленія Тѣни отца Гамлета. Но уже свѣтаетъ, и когда рѣшено сообщить о появленіи Тѣни Гамлету, Марцелло говоритъ: «я знаю,

гдѣ всего удобнѣе мы найдемъ его *сегодня утромъ*» (см. англ. текстъ Qu. A=Qu. B). Наступаетъ утро, что знаменуется выходомъ короля, королевы и придворныхъ. Дѣйствіе происходитъ, очевидно, вовсе не на башнѣ, а на условной piazzetta передъ дворцомъ, совсѣмъ такъ, какъ это и полагается въ классической трагедіи. Тутъ—мастерство Кида, «современнаго Сенеки». У Сенеки (изъ «Агамемнона») заимствованъ Кидомъ и требующій мести духъ убитаго, не знающій покоя. Въ «кровавой трагедіи» онъ взывалъ: «Гамлетъ,—мщеніе!» совершенно такъ же, какъ и въ другой классической трагедіи «Несчастья Артура» (1588). Такъ начинается второй выходъ. Король занятъ текущими дѣлами. Онъ посылаетъ въ Норвегію пословъ, отпускаетъ Лаэрта въ Парижъ и потомъ, освободившись, говоритъ нѣсколько любезныхъ словъ Гамлету, приглашая его остаться при дворѣ и не ѣхать болѣе въ Виттенбергъ.

Гамлетъ на эти слова еще не отвѣчалъ злой остротой по поводу того, что король назвалъ его сыномъ и родственникомъ, и не игралъ, какъ теперь, словами: kin (родственникъ) и kind (дружественный), son (сынъ) и sun (солнце):

Немного больше, чѣмъ родня, и меньше, чѣмъ другъ

. . . .

Да, сударь, я слишкомъ на солнцѣ (см. подл.)

(Ср. пер. Кронеберга:

Поближе сына, но подальше друга

. . . .

Опять мнѣ солнце слишкомъ ярко свѣтитъ).

Гамлетъ прямо начиналъ съ этой риторической тирады:

...ни траурный мой плащъ,
Ни черный цвѣтъ печальнаго наряда,
Ни грустный видъ унылаго лица,
Ни бурный вздохъ стѣсненнаго дыханья,
Ни слезъ текущій изъ очей потокъ—
Ничто, ничто изъ этихъ знаковъ скорби
Не скажетъ истины.

Но на просьбу матери онъ соглашается остаться при дворѣ и тутъ дворъ удаляется, а Гамлетъ произноситъ свой 1-й монологъ (назову его мон. А), начинающійся словами:

О еслибъ вы, души моей оковы...

Въ Qu. В въ этомъ монологѣ прибавлены лишь слова о самоубійствѣ; въ Qu. А ихъ нѣтъ. Первую тираду Гамлета я выписалъ так. обр. какъ разъ въ томъ видѣ, какъ она находится въ Qu. А. Это, вѣрнѣе всего, текстъ, весьма близкій къ Кидовскому. Риторика тоже принадлежитъ ученику Сенеки. Схожіе обороты мы находимъ и въ «Испанской трагедіи».

Непосредственно вслѣдъ за монологомъ Гамлета входятъ Гораціо и Марцелло и съ этого момента ясно: Гораціо будетъ Пиладомъ новаго Ореста, что, очевидно, тоже созданіе Кида; Бельфорэ не наградилъ Гамлета вѣрнымъ другомъ, хотя на него есть намекъ у Саксона Грамматика. Къ этому ремени, т. е. къ тому, когда Гамлетъ узнаетъ о появленіи призрака, очевидно, прошло не такъ много времени. Что это все тотъ же самый день—очевидно. Гамлетъ восклицаетъ:

...я злыя козни
Подозрѣваю. О скорѣй бы ночь!

Чтобы занять какъ нибудь время и являются, на смѣну Гамлету и его друзьямъ, Лаэртъ и Офелія, а въ слѣдующей сценѣ ночь уже наступила. Гамлетъ узнаетъ отъ Тѣни своего отца ужасную тайну преступленія и *день* кончается знаменитыми словами:

...пала связь временъ!
Зачѣмъ же я связать ее рожденъ?

До сихъ поръ въ пра-Гамлетѣ все шло, стало быть, почти такъ же, какъ и въ окончательномъ, и какія были введены новшества самимъ Шекспиромъ, объ этомъ рѣчь впереди, но съ точки зрѣнія медленности развитія дѣйствія уже сейчасъ есть что сказать. Прежде всего съ введеніемъ этихъ двухъ новыхъ дѣйствующихъ лицъ, Тѣни и Горацiо, развязка уже оказалась нѣсколько отложенной по сравненію съ Бельфорэ. Цѣлое дѣйствіе Гамлетъ не знаетъ вовсе, что его дядя—преступникъ, и цѣлое дѣйствіе

пошло на то, чтобы изобразить душевное состоянiе Гамлета подъ влiянiемъ вторичнаго брака матери. У Бельфорэ Гамлетъ сразу начинаетъ *дѣйствовать*. «Когда Герутъ (королева Гертруда) настолько забылась, что вышла замужъ вторично и при томъ за деверя, принцъ Хэмлетъ, видя, что его жизнь въ опасности, такъ какъ его покинула его собственная мать, и что онъ остался совсѣмъ одинъ, и увѣренный въ томъ, что Фенгонъ (король Клавдiй) не станетъ терять времени и пошлетъ его по той же дорогѣ, куда ушелъ его отецъ Хорвендиль (старый король Гамлетъ): чтобы перехитрить въ его замыслахъ тирана (смотрѣвшаго на него, какъ на смѣльчака, который, стоило бы ему захватить власть надъ людьми, не сталъ бы откладывать въ долгiй ящикъ месть за смерть отца), сталъ представляться безумцемъ такъ ловко и умѣло, что казалось, будто онъ совершенно утратилъ сознанiе». Мы сейчасъ увидимъ, что вотъ это самое первое *дѣйствiе* и развивается въ пра-Гамлетѣ во второй день.

Второй День начинается совершенно такъ же, какъ и II актъ у Шекспира послѣ Qu. B, выходомъ на условную сцену-площадь Корамбиса— Полонiя и слуги, который долженъ сопровождать Лаэрта въ чужiе края. Заканчивается онъ приходомъ актеровъ и рѣшенiемъ Гамлета заставить ихъ сыграть «Убiйство Гонзаго». Что это именно второй день, т. е., что лишь вчера вечеромъ узналъ Гамлетъ о злодѣянiи дяди, это, во избѣжанiе недоразумѣнiй, требуетъ, однако, оговорки. Дѣло въ томъ, что во время развертывающихся тутъ событiй возвращаются посланные королемъ въ Норвегiю послы. Могли ли они исполнить это порученiе въ однѣ сутки? Это кажется сомнительнымъ; однако, есть основанiе предположить, что Киду такое быстрое возвращенiе должно было казаться вполнѣ возможнымъ. Эльсиноръ расположенъ на берегу Категата въ такомъ мѣстѣ, гдѣ на шведскiй берегъ легко переплыть на простой лодкѣ, и эту подробность могли знать въ театральномъ мiрѣ въ Лондонѣ какъ разъ тогда, когда возникъ кидовскiй пра-Гамлетъ. Въ 1586 году въ Лондонѣ свирѣпствовала чума. Актеры разсыпались по провинцiи. Нѣсколько человѣкъ тогда посѣтили и Данiю, именно Эльсиноръ. Считается, что отсюда въ Гамлетѣ и

оказались эти датскія имена: Эльсинорь, Розенкранць, Гильдерстерне, которыхъ нѣтъ у Бельфорэ и которыя, несомнѣнно, введены именно Кидомъ. Итакъ, нѣтъ препятствій къ тому, чтобы указанные входы и выходы дѣйствительно назвать *вторымъ Днемъ* трагедіи. Начало его утромъ и естественно онъ опять открывается выходомъ изъ дворца Корамбиса—Полонія.

Въ смыслѣ самаго развитія дѣйствія *второй День* тоже вполнѣ законченъ. Его можно было озаглавить *днемъ испытаній Гамлета.* И это названіе примѣнимо только ко *второму Дню* Qu. A. Уже въ Qu. B дѣло обстоитъ иначе. Дѣйствіе сбито. Послѣдовательность иная, и это самое существенное различіе между Qu. A и Qu. B—или, какъ мы увидимъ, что тоже, между Кидовскимъ пра-Гамлетомъ и Гамлетомъ Шекспира. Въ Qu. A какъ только Корамбисъ—Полоній покончилъ со своими наставленіями слугѣ, сейчасъ же приходитъ Офелія, и зрители узнавали, что Гамлетъ, рѣшилъ дѣйствовать именно такъ, какъ его прототипъ, первый пра-Гамлетъ т. е. на всякій случай притвориться сумасшедшимъ. Офелія даже не начинала съ этой входной реплики:

Ахъ какъ я испугалась, о мой Боже!

а прямо говорила эти слова, впослѣдствіи выпущенны Шекспиромъ (перевожу подстрочно):

«О, милый отецъ, какая перемѣна въ природѣ человѣка! Такой переворотъ въ Принцѣ, такой ужасный для него и страшный для меня! Глаза дѣвушки никогда не видѣли ничего подобнаго!»

Послѣ этого слѣдовалъ сохраненный Шекспиромъ разсказъ о посѣщеніи Гамлетомъ Офеліи въ растерзанномъ видѣ. Эти нѣсколько выкинутыхъ словъ знаменательны. Вѣдь въ современномъ «Гамлетѣ» Офелія собственно не говоритъ вовсе, что Гамлетъ сумасшедшій. Это открытіе принадлежитъ всецѣло Полонію, этому «разсудительному дураку», какъ назвалъ его Бѣлинскій; лишь позднѣе убѣждается или убѣждаетъ себя Офелія, что, дѣйствительно, ея возлюбленный безумствуетъ отъ любви къ ней. Въ Qu. A дѣло обстоитъ иначе. Какъ—это помогаетъ понять разсказъ Бельфорэ.



Г. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ЧЕБУТЫКИНА.
«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

Тамъ сразу же Гамлетъ напустилъ на себя безумiе, и именно женщина, которую онъ любилъ, по просьбѣ короля, должна провѣрить, такъ ли это. Схоже съ этимъ въ пра-Гамлетѣ Кида: что Гамлетъ сумасшедшiй, первая разсказываетъ при дворѣ Офелiя. Замыселъ Qu. A очевидно таковъ. Наканунѣ, узнавъ о злодѣянiи дяди, Гамлетъ не только заставилъ своихъ друзей клясться хранить молчанiе, но и предупредилъ ихъ:

Я, можетъ быть, сочту необходимымъ
Явиться чудакомъ.

Теперь намѣренiе это уже осуществлено, и Гамлетъ воспользовался своей прежней возлюбленной: явился къ ней въ растерзанномъ видѣ, зная, что она разскажетъ объ этомъ, и, такимъ образомъ, нужная ему репутацiя безумца будетъ установлена за нимъ. Онъ самъ *ускоряетъ* дѣло; король, конечно, захочетъ провѣрить: правда ли, что отъ Гамлета, какъ сумасшедшаго, нечего ждать противъ себя опасныхъ козней; значитъ, надо вызвать *свое испытанiе*.

Что таковъ былъ замыслъ въ Qu. A, а какъ мы сейчасъ увидимъ и замыселъ пра-Гамлета, видно изъ слѣдующихъ сценъ того же дня,—сценъ, расположенныхъ иначе, чѣмъ въ окончательномъ «Гамлетѣ».

Въ окончательномъ Гамлетѣ далѣе являются король и королева въ сопровожденiи Розенкранца и Гильдерстерна, которымъ король предлагаетъ разсѣять Гамлета отъ тяжелыхъ думъ. Потомъ возвращаются послы изъ Норвегiи, по выслушанiи доклада которыхъ Полонiй разсказываетъ королю и королевѣ о своемъ открытiи, т. е. о сумасшествiи Гамлета отъ любви къ Офелiи. Кончается актъ длиннымъ разговоромъ Розенкранца и Гильдерстерна съ Гамлетомъ, появленiемъ актеровъ и знаменитымъ 2-мъ монологомъ Гамлета (мон. B). Позднѣе Гамлетъ выкидываетъ у Шекспира много чудачествъ. «Елизаветинской» публикѣ приказчиковъ, подмастерiй и придворныхъ было надъ чѣмъ посмѣяться. Особенно, пока Гамлетъ дурачилъ Полонiя. Но чтобы Гамлетъ былъ сумасшедшимъ и въ особенности притворялся такимъ, это не ясно, и отсюда естественно могло возникнуть

мнѣніе, что Гамлетъ скорѣе, дѣйствительно, почти до безумія потрясенъ трагизмомъ своего положенія и долгомъ, который онъ взвалилъ себѣ на плечи, чѣмъ сознательно вводилъ въ заблужденіе дворъ, пользуясь случаемъ, какъ Джэкъ изъ «Какъ вамъ будетъ угодно», наговорить много непріятныхъ истинъ подъ покровомъ дурачества. И отсюда изъ этой толчеи на сценѣ или нѣсколькихъ перемѣнъ декорацій—впечатлѣніе замедленія. Напротивъ, въ Qu. A Гамлетъ не только немедленно привелъ въ исполненіе свой планъ притвориться сумасшедшимъ, но немедленно же наступаетъ его испытаніе при помощи любимой женщины. Какъ только покончено съ пріемомъ пословъ, вернувшихся изъ Норвегіи, и съ докладомъ Полонія о сумасшествіи Гамлета изъ любви къ Офеліи, лишь успѣлъ Гамлетъ произнести свой знаменитый монологъ: «Быть или не быть»,—такъ тотчасъ же ему подсылаютъ Офелію, при чемъ Корамбисъ—Полоній и король, спрятанные, подслушиваютъ. У зрителей, такимъ образомъ, такое представленіе, что если король подослалъ Розенкранца и Гильденстерне къ своему пасынку, то скрытая цѣль его—слѣдить за Гамлетомъ и ничего больше. Развлеченіе его—только предлогъ. Оттого слова короля послѣ сцены Гамлета съ Офеліей:

Любовь? О нѣтъ—онъ не любовью боленъ,

которыя сохранились и въ окончательномъ «Гамлетѣ», лишь показываютъ, насколько Гамлетъ былъ предусмотрителенъ. А въ Qu. A эти слова короля еще опредѣленнѣе: «любовь? Нѣтъ, нѣтъ? Не тутъ причина. Есть нѣчто болѣе глубокое, что его мучаетъ».

Эти слова составляютъ самый центръ *второго Дня.* Ради нихъ и надо назвать его *днемъ испытанія Гамлета.* Такъ въ Qu. A, а уже въ Qu. B иначе и тамъ II актъ имѣетъ уже нѣсколько другой смыслъ.

Характеръ *дня испытанія второй День* у самого Кида носилъ даже еще болѣе, чѣмъ въ Qu. A. Мы видѣли, что разсказъ Офеліи о появленіи въ ея комнатѣ Гамлета въ растерзанномъ видѣ соотвѣтствуетъ эпизоду Бельфорэ, гдѣ именно женщина должна констатировать: безумецъ Гамлетъ или нѣтъ. По Киду она не подослана, а самъ Гамлетъ идетъ къ ней. Сцена между Офеліей и Гамлетомъ, перенесенная Шекспиромъ въ III актъ,

возвращается къ тому же эпизоду, и тутъ Офелія, дѣйствительно, подослана. Это помогаетъ установить самый старый нѣмецкій «Гамлетъ». У Шекспира не совсѣмъ ясно въ сценѣ съ Офеліей, что Гамлетъ притворяется. Онъ морализируетъ. Таковы слова: «иди въ монастырь». Но эти слова сохранились отъ Кидовскаго пра-Гамлета, и они тамъ вовсе не выражаютъ горькаго чувства, оскорбленнаго предательствомъ, хотя бы и невиннымъ, любимой женщины. Въ нѣмецкомъ пра-Гамлетѣ на радость партеру діалогъ развивается такъ:

«*Оф.* Пожалуйста, ваше величество, возьмите обратно драгоцѣнности, которыя вы мнѣ подарили.

Гамл. Что, дѣвушка! Ты хочешь имѣть мужа? Убирайся прочь. Нѣтъ поди сюда. Послушай, дѣвушка: вы, молодыя женщины, только и дѣлаете, что доводите до гибели молодыхъ людей. Вашу красоту вы покупаете у аптекарей и цирульниковъ. Послушай, я разскажу тебѣ одну исторію. Жилъ былъ въ Анбонѣ кавалеръ, который влюбился въ одну даму, и если посмотрѣть на нее, это была сама богиня Венера. Однако, когда пришло время ложиться спать, молодая супруга ушла первая и начала раздѣваться. Прежде всего она вынула у себя глазъ, очень хитро выдѣланный; затѣмъ передніе зубы изъ слоновой кости, такіе прекрасные, какихъ лучше нигдѣ не сыщешь; потомъ она вымылась и сошла вся краска, какой она была вымазана. Наконецъ, въ ту минуту, когда пришелъ супругъ и хотѣлъ ее поцѣловать, онъ въ ужасѣ отступилъ, потому что передъ нимъ былъ выходецъ съ того свѣта. Такъ вводите вы въ обманъ молодежь. Оттого слушай. Остановись. Нѣтъ, иди въ монастырь, только не въ монастырь, гдѣ двѣ пары ботинокъ стоятъ у постели.

Карамбусъ (Полоній). Ну развѣ онъ не совершенно сошелъ съ ума, мой дорогой господинъ и король?

Король. Оставь насъ, Карамбусъ (Exit. Кор)... Мнѣ кажется, что это не обыкновенное безуміе, а скорѣе притворство».

Всякій, хорошо помнящій текстъ Шекспира, узнаетъ отдѣльныя слова и прежде всего это знаменитое восклицаніе: «иди въ монастырь», и странно

думать, что такова была связь, въ которой они впервые прозвучали съ театральныхъ подмостковъ.

Вотъ главное различіе въ архитектоникѣ и характерѣ пра-Гамлета и «Гамлета» окончательнаго, насколько можно судить по Qu. A.

Далѣе *второй День* въ Qu. A развивается, какъ и II актъ. Идетъ сцена съ Полоніемъ, гдѣ Гамлетъ спрашиваетъ его, не рыбакъ ли онъ; потомъ подходятъ къ Гамлету Розенкранцъ и Гильденстерне и, исполняя порученіе короля, предлагаютъ Гамлету развлечься театромъ. Гамлетъ согласенъ и *день* заканчивается 2-мъ монологомъ (мон. B), оказавшимся такимъ образомъ позднѣе монолога, начинающагося словами: «Быть или не быть»» (мон. C). Согласно архитектоникѣ пра-Гамлета, насколько мы ее до сихъ поръ обнаружили, это понятно. Только вчера узналъ Гамлетъ о злодѣяніи. «Распалась связь временъ». Дѣла обстоятъ еще хуже, чѣмъ думалъ Гамлетъ, когда вернулся въ Эльсиноръ. Погасъ свѣтлый юношескій взглядъ на міръ. Міровое зло открывается все въ болѣе отвратительной наготѣ. И тоскуетъ Гамлетъ. Смущена его дума. Стонетъ сердце. Тогда, какъ страшный вопль, вырывается монологъ: «Быть или не быть». Вѣдь онъ не только видитъ зло, но самъ уже пріобщился къ нему. Онъ пошелъ и раздробилъ сердце любимой дѣвушки, онъ сталъ хитрить и притворяться. Да, онъ былъ правъ, что принялъ мѣры. Надо было придумать это воображаемое сумасшествіе. Король уже подослалъ слѣдить за нимъ Розенкранца и Гильденстерне. Сама любимая дѣвушка будетъ сейчасъ въ станѣ враговъ. Это предвидитъ Гамлетъ: не захватятъ своими тупыми, но назойливыми щупальцами его душу всѣ эти Полоніи, Розенкранцы и Гильденстерны. Но мучаютъ мозгъ Гамлета мысли о самоубійствѣ. Только когда явилась случайно возможность не только убиваться, но и дѣйствовать, когда само идетъ въ руки вѣрное средство,—воспрянетъ Гамлетъ. Онъ будетъ забавляться. Онъ поставитъ трагедію, потому что она послужитъ ему противъ козней короля. Онъ будетъ держать съ этой минуты совѣсть короля въ своихъ рукахъ. «Искусство—зеркало, гдѣ нѣтъ обмана». Уже на третій день Гамлетъ перейдетъ тогда въ наступленіе.

Почему же переставилъ Шекспиръ сцены и разбилъ эту несомнѣнную стройность пра-Гамлета? Мы постараемся понять это, когда разберемъ еще и III актъ. Покамѣстъ разсмотримъ лишь то, что получается для психологіи Гамлета отъ перемѣщенія монологовъ С и В въ ихъ теперешнемъ порядкѣ: В, потомъ С.

Въ Qu. A Гамлетъ въ одинъ и тотъ же день два раза оскорбилъ и мучилъ Офелію. Одинъ разъ утромъ, когда онъ прибѣжалъ къ ней въ растерзанномъ видѣ и долго смотрѣлъ ей въ лицо, а потомъ ушелъ, не сказавъ ни слова. Онъ воспользовался тогда любимой женщиной, чтобы доказать свое безуміе въ цѣляхъ самосохраненія. Такъ онъ долженъ былъ поступить, потому что такъ обстояло дѣло еще въ первомъ пра-Гамлетѣ у Бельфорэ. Гамлетъ поступилъ дурно по отношенію къ Офеліи. И онъ потомъ покаялся, назвавъ себя грѣшникомъ. Но что же дѣлать? Нельзя было иначе. Прочь любовь. Онъ пожертвовалъ своей любовью, вырвалъ ее изъ сердца. Какая любовь, когда онъ долженъ «востановить связь временъ»? Все это сохранилъ Шекспиръ. Такъ обстоитъ дѣло и у него. И Гамлетъ видитъ изъ первыхъ же словъ Полонія—онъ долженъ былъ все понять по одному выраженію его лица, по манерѣ подойти и заговорить!—что его хитрость не только удалась, но и была нужна. Когда появятся соглядатаи, подосланные къ нему королемъ, тогда Гамлетъ у Шекспира уже не только обороняется, какъ у Кида, онъ уже торжествуетъ, онъ уже своимъ злымъ поступкомъ съ Офеліей и всѣмъ своимъ притворствомъ началъ побѣждать. Словно пѣшки, въ его рукахъ Полоній, Розенкранцъ и Гильденстерне. Гамлетъ уже словно расправляетъ свою духовную мощь. На что же нужно, чтобы онъ еще разъ оскорбилъ Офелію, еще мучилъ ее? Онъ выше ихъ всѣхъ, этихъ маленькихъ людишекъ съ ограниченнымъ умомъ, жалкой совѣстью, глупой хитростью, ничтожествомъ и низкопоклонствомъ. Играетъ ими Гамлетъ. И тогда, вдругъ,—это уже не по его волѣ—въ его руки попадаетъ свойственное ему, милое, потому что родное, великое средство воздѣйствія на людей: искусство. Да, конечно пусть явятся актеры. Актеры? Гамлетъ—поэтъ, Гамлетъ—гуманистъ, ему вѣдомы тайны искусства. Это

его оружіе. Воспрянулъ духъ. Какъ? Вотъ эти артисты вѣчно мѣняютъ свои чувства чарованьемъ поэзіи? Что имъ Гекуба? А они волнуются и страдаютъ. Неужели же онъ самъ, ставшій трагическимъ героемъ, самъ въ самой жизни разыгрывающій трагедію, будетъ ждать, колебаться, трусить?

Гамлету некогда было отдаваться размышленіямъ. Психологической правдѣ не соотвѣтствуетъ монологъ С: онъ не у мѣста. Сцена притворства и сцена рѣшенія разбудить и замучить совѣсть короля, убѣдиться въ справедливости словъ Тѣни—слишкомъ близки другъ отъ друга въ пра-Гамлетѣ. Выкинувъ изъ II акта новое оскорбленіе Офеліи и монологъ о самоубійствѣ, Шекспиръ психологически былъ правѣе Кида. А въ то же время онъ, несомнѣнно, въ этомъ мѣстѣ *ускорялъ* дѣйствіе, а отнюдь не замедлялъ его, какъ это можетъ показаться съ перваго раза.

Теперь обратимся къ **третьему Дню** Кидовскаго «Гамлета» и къ III акту Шекспировскаго. Пока «Гамлетъ» былъ распредѣленъ на дни, а не на акты—театральное представленіе должно было имѣть мѣсто внѣ всякаго сомнѣнія на слѣдующій же день послѣ прихода актеровъ. Ввести представленіе на сцену это—замыселъ самого Кида и замыселъ основной. Къ нему все вело. Именно тутъ главная завязка. Отсюда открытая борьба между Гамлетомъ и его вотчимомъ, кончающаяся побѣдой Гамлета. У Кида если второй День можетъ быть названъ «испытаніемъ Гамлета», то третій съ самаго утра, когда Гамлетъ занятъ постановкой драмы, до самаго вечера, когда драма разыгрывается, и до поздней ночи, когда происходитъ знаменитый, восходящій еще къ Саксону Грамматику, разговоръ Гамлета съ матерью, Клавдій въ рукахъ Гамлета. Обѣщаніе, данное Гамлетомъ въ концѣ *второго Дня:*

Злодѣю зеркаломъ пусть будетъ представленье
И совѣсть скажется и выдастъ преступленье—

теперь исполнено. Тѣнь не была дьявольскимъ навожденіемъ. Нравственно Клавдій сраженъ. Во время сцены молитвы онъ кается. Кается и королева, а жалкій Полоній будетъ уничтоженъ сильной рукой Гамлета. На третій день, послѣ того какъ Гамлетъ узналъ о преступленіи дяди, онъ, такимъ обра-

зомъ, уже хозяинъ положенія. Если замедлится дѣйствіе, то лишь въ *четвертый* День, когда Гамлетъ уѣдетъ въ Англію.

Что же тогда заставило Шекспира перенести именно сюда монологъ С и сцену съ Офеліей? Развѣ только, чтобы использовать сценическій эффектъ и не исключить ее вовсе, разъ во II актѣ она не уложилась и мѣшала? Отчего тутъ нужно было Гамлету задуматься о самоубійствѣ, еще разъ истерзать страждущее сердце Офеліи?

По смыслу Шекспировскаго «Гамлета» развитіе дѣйствія, на этотъ разъ, дѣйствительно, *замедлено*. Это мы узнаемъ именно изъ III акта и тутъ не можетъ быть сомнѣній. Офелія спрашиваетъ Гамлета:

Какъ провели вы эти дни, мой принцъ?

Въ подлинникѣ Офелія говоритъ даже не: «эти дни», а «эти *многіе* дни» (this many a day), а въ Qu. А этихъ словъ нѣтъ и Офелія сразу предлагаетъ отдать Гамлету полученные отъ него подарки, что не вполнѣ логично, такъ какъ она исполнила приказаніе отца уже раньше. Итакъ, со времени послѣдней встрѣчи Гамлета съ Офеліей, т. е. съ того утра на слѣдующій день послѣ появленія Тѣни отца Гамлета въ его присутствіи, когда Гамлетъ, растерянный и безумный, вбѣжалъ въ ея комнату, прошли «многіе» дни. Какія же дѣйствія, происходящія передъ нашими глазами, они раздѣляютъ? Спектакль во дворцѣ, несомнѣнно, происходитъ на слѣдующій же день по приходѣ актеровъ; такъ же и у Шекспира. Это ясно изъ разговора короля съ Розенкранцомъ и Гильденстерне, которымъ открывается III актъ. Значитъ, «многіе дни» прошли когда то раньше. А сравненіе II и III актовъ «Гамлета» со *вторымъ* и *третьимъ Днями* пра-Гамлета показываетъ, что даже помимо безъ этого точнаго указанія, у Шекспира дѣйствіе *замедлено*.

Мы, такимъ образомъ, какъ будто пришли къ тому, чтобы признать правоту Гёте, даже подтвердить ее новыми данными. Гете будто отгадалъ намѣреніе великаго поэта.

Но вотъ именно тутъ, при констатированіи того, что Шекспиръ сознательно растянулъ дѣйствіе, у его предшественника и у него самого при первой передѣлкѣ, развивавшейся быстрѣе, легче всего вдуматься въ вопросъ

о нерѣшительности Гамлета. Что въ цѣломъ рядѣ сценъ Шекспиръ изобразилъ Гамлета пылкимъ и храбрымъ, не теряющимъ времени, и Гамлетъ вовсе не вялъ, какъ говорилъ Вильгельмъ Мейстеръ, это возраженіе уже сдѣлалъ Гете цѣлый рядъ критиковъ. Мнѣ представляется, что важнѣе поставить вопросъ такъ: развѣ замедлить *дѣйствіе*—значитъ представить своего героя *нерѣшительнымъ*? Одно съ другимъ вовсе не связано. Да, Шекспиръ нѣсколько замедлилъ дѣйствіе. Но есть ли какія нибудь основанія думать, что Шекспиръ имѣлъ при этомъ въ виду представить дѣло такъ, будто замедленіе произошло по винѣ Гамлета? Задержать дѣйствіе драматургъ можетъ изъ простого стремленія къ реализму, а мы знаемъ, что у Кида было одно спорное въ этомъ отношеніи мѣсто. Кидъ толкалъ дѣйствіе въ сторону катастрофы, какъ того требовала классическая теорія драмы. Онъ не давалъ опомниться, бросалъ событіе за событіемъ. Для этого оказалось нужнымъ, чтобы посольство, отправленное королемъ въ Норвегію, вернулось обратно черезъ сутки. И мнѣ кажется вѣроятнымъ, что Кидъ, знавшій расположеніе Эльсинора на берегу узкаго пролива между Даніей и Швеціей, безъ натяжки могъ счесть такое быстрое исполненіе порученія правдоподобнымъ. Но это могло смутить Шекспира. Еще болѣе могла его смутить вообще вся эта неестественная торопливость и спѣшка, вся невѣроятность сплетенія событій. Не Гамлетъ ведетъ ихъ. Гамлетъ знаетъ, что есть за нимъ объективные законы бытія, управляющіе жизнью законы.

Медленность дѣйствія была нужна Шекспиру для того, чтобы очертить событія, а не личность Гамлета. Возможность Гамлету, наконецъ, перейти въ наступленіе, далась ему въ руки случайно. Иначе и не могло быть. Но каждый разъ какъ представляется случай, его, очевидно, ждали. У Гамлета сильный противникъ. Положеніе Гамлета трудное. Когда Гамлетъ на вопросъ короля: какъ онъ поживаетъ,—передъ самымъ представленіемъ говоритъ: «живу пищею хамелеона; ѣмъ воздухъ, нашпигованный обѣщаніями; каплуна вы этимъ не накормите»—совершенно ясно, что Гамлетъ тяготится промедленіемъ, зависящимъ не отъ него. Если и Шекспиръ, продумывая свою Орестейю, подобно Софоклу, признавалъ это положеніе:



Г-ЖА ПЕТРЕНКО ВЪ РОЛИ ГАННЫ.
«МАЙСКАЯ НОЧЬ» Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА

φιλεῖ γὰρ ὀκνεῖν πρᾶγμ᾽ ἀνὴρ πράσσων μέγα

онъ не приложилъ его къ своему Гамлету, потому что смотрѣлъ на него не какъ на «любящаго ждать» мужа, обреченнаго совершить великое, а, наоборотъ, какъ на порывистаго героя, которому въ тягость промедленіе. Гамлетъ воспрянулъ, когда, наконецъ, послѣ «многихъ дней» притворства и хитрости, многихъ томящихъ дней, пока на немъ лежало такой страшной тяжестью принятое на себя обязательство, а онъ ничего не могъ— не было въ рукахъ оружія; пока ринуться на врага, значило бы потерпѣть неудачу, погибнуть зря,—что всего важнѣе—послужить замысламъ самого Клавдія, искавшаго возможности его уничтожить,—представилась возможность дѣйствовать; тогда встрепенулся духъ Гамлета. Онъ воспользуется первымъ представившимся случаемъ. Онъ перейдетъ въ наступленіе прежде всего своими, ему свойственными, духовными пріемами, испытаетъ совѣсть короля и матери.

И теперь мнѣ кажется понятнымъ, почему монологъ: «Быть или не быть» (мон. С) надо было перенести именно на его теперешнее мѣсто. Минута сомнѣнія психологически напрашивалась какъ разъ тутъ. Жизнь выражается въ дѣйствіяхъ. Подвигъ — высшее проявленіе жизни. Вотъ передъ тѣмъ напряженіемъ, что хочетъ и долженъ сдѣлать Гамлетъ, передъ размахомъ своихъ духовныхъ силъ, берутъ его и тоска, и сомнѣніе, и ничтожной кажется жизнь, своимъ ничтожествомъ опутавшая самый подвигъ мести. Самая месть, потому что она выраженіе жизненной скверны, дѣлается такой же жалкой, не стоющей, въ сущности ненужной. Разночтеніе между Qu. A и Qu. B и тутъ помогаетъ проникнуть въ мысли Шекспира. Между текстомъ Qu. A и Qu. B въ монологѣ С существенное различіе. Въ Qu. A Гамлетъ говоритъ, что бремя этой жизни заставляетъ переносить «надежды чего-то послѣ смерти»; только оттого, что тамъ, «откуда ни одинъ путникъ не возвращался», насъ что-то ждетъ. мы переносимъ все зло и несправедливости земной юдоли; иначе мы бы предпочли покончить съ жизнью и пріобрѣсти разъ навсегда покой, а сознаніе, что отъ насъ скрыто, что ждетъ насъ, дѣлаетъ изъ насъ трусовъ. Въ Qu. B

иначе: не надежда чего-то, что будетъ послѣ смерти, а страхъ передъ этимъ удерживаетъ насъ въ жизни и не даетъ разъ навсегда съ нею покончить и пріобрѣсти покой, а далѣе въ Qu. В уже цѣлая новая, прибавленная Шекспиромъ, фраза. Ее переводятъ по-русски такъ:

Такъ блекнетъ въ насъ румянецъ сильной воли,
Когда начнемъ мы размышлять: слабѣетъ
Живой полетъ животныхъ предпріятій
И робкій путь склоняетъ прочь отъ цѣли...

(пер. Кронеберга).

Получается и отсюда впечатлѣніе, будто Гамлетъ въ нерѣшительности. Но вѣдь онъ именно теперь то и рѣшился сдѣлать первый смѣлый шагъ, почти открыто бросить королю обвиненіе, разбудить въ немъ угрызенія совѣсти. Не пора ли признать, что эти слова Гамлета и понимались, и переводились неправильно? Прибавленныя въ Qu. В строки буквально значатъ слѣдующее: «и такъ естественный блескъ рѣшимости блѣднѣетъ отъ полета размышленій, и намѣренія великихъ мгновеній, если такъ взглянуть, сворачиваютъ свое теченіе и теряютъ названіе поступковъ». Изъ контекста совершенно ясно, что «рѣшенія» и «намѣренія», о которыхъ говоритъ тутъ Гамлетъ, только мысли о самоубійствѣ и ничего болѣе.

Какъ объ избавленіи отъ лежащаго на немъ страшнаго завѣта, подумалъ Гамлетъ о самоубійствѣ. Но онъ тотчасъ же отогналъ эту мысль, справился съ нею. Прибавленныя строки еще усиливаютъ ту мысль, что самоубійство не избавленіе, что существуютъ посмертныя сновидѣнія, и оттого не уйти, покончивъ съ собой, отъ злобы и стыти человѣческой жизни. Значитъ, надо неизбѣжно и необходимо идти дальше по намѣченному пути.

И вотъ тогда-то опять встрѣтилась Гамлету Офелія. Съ лаской обращается къ ней теперь Гамлетъ:

Офелія! о нимфа! помяни
Мои грѣхи въ твоей святой молитвѣ.

Въ Qu. А въ этой строкѣ не «нимфа», а «госпожа» (lady) и смыслъ совсѣмъ другой. Не къ Офеліи, а къ Богородицѣ обращена была эта

просьба, вырвавшаяся изъ страждущей груди Гамлета. Офелія входитъ лишь, когда монологъ оконченъ вмѣстѣ съ этой послѣдней строкой, и какъ мы видѣли, она сразу предлагаетъ отдать Гамлету его подарки. Въ Qu. В Гамлетъ, значитъ, сначала, на этотъ разъ, хотѣлъ приласкать Офелію. На ея вопросъ: какъ онъ поживаетъ, онъ отвѣтитъ словами благодарности. Но Офелія заговорила о подаркахъ; вспомнилось, что онъ уже отвергъ раньше ея любовь; закралось и подозрѣніе. Опять испытаніе? Вновь будутъ мучить его король и его соглядатаи, и тогда быстро мѣняетъ тонъ Гамлетъ, тогда сыпетъ онъ свои сарказмы на несчастную дѣвушку, судьба которой погибнуть между молотомъ и наковальней. «Иди въ монастырь!»—эти слова, уже не имѣющія больше, какъ прежде, скабрезнаго значенія, вотъ все, что можетъ еще сказать Гамлетъ Офеліи. И съ этого момента онъ обреченъ; началась борьба не на животъ, а на смерть.

Дни четвертый и пятый въ Qu. А. соотвѣтствуютъ IV и V актамъ окончательнаго Гамлета и здѣсь нечего оговаривать. Теперь дѣйствіе идетъ правильно и неудержимо къ развязкѣ. Гамлетъ торжествуетъ. Никакія козни враговъ не могутъ преодолѣть его рѣшимости. Эти акты уже вовсе не мотутъ быть используемы тѣми критиками, что считаютъ Гамлета медлительнымъ и колеблющимся.

Итакъ, старательное сличеніе Qu. А и Qu. В даетъ возможность установить, что Шекспиръ отнюдь не имѣлъ въ виду изобразить Гамлета нерѣшительнымъ, и не въ этомъ направленіи работалъ онъ, отдѣлывая свою великую драму для новаго изданія. Но онъ замедлялъ дѣйствіе. Мы видѣли, что заключить отсюда о желаніи представить бездѣятельнымъ Гамлета нельзя. Отчего же надо было тогда отступать отъ стройности распредѣленія трагедіи по днямъ? Зачѣмъ растянута она на болѣе продолжительный, чѣмъ 5—6 дней, промежутокъ времени? На этотъ вопросъ окончательно отвѣтитъ уже разсмотрѣніе драматическихъ пріемовъ Шекспира въ сравненіи съ Кидовскимъ.

III.

ОСВОБОЖДЕНІЕ ОТЪ ПУТЪ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАГЕДІИ.

Шекспиръ расцвѣтилъ и разукрасилъ Гамлета. Онъ сдѣлалъ его болѣе интереснымъ и талантливымъ; онъ засыпалъ его цвѣтами своей геніальности. Гамлетъ зажилъ во всемъ блескѣ своего остроумія, и переливаются всѣ оттѣнки его скорби и мудрости, живые и трепетные. Шекспиръ творилъ не только людей, но и личности; каждый его герой, значительный или нѣтъ, это новое знакомство для его читателей; идутъ споры о Вайолѣ и Розалиндѣ, о сэрѣ Фальстафѣ и о его другѣ королѣ Гарри, о Ричардѣ III или о Яго, какъ о живыхъ людяхъ, которыхъ случилось встрѣтить и узнать. Пополняется воображеніе «гражданами искусства», и они такіе яркіе и такіе занимательные, что не оторваться. Рядомъ съ Гамлетомъ и Офеліей запомнились и Горацiо, и могильщикъ, и королева, и Полоній. Правъ былъ Вильгельмъ Мейстеръ, когда не согласился слить воедино Розенкранца и Гильденстерне, потому что одинъ человѣкъ не можетъ выразить все богатство впечатлѣній, какое мы получаемъ отъ этихъ двойниковъ-соратниковъ. Шекспира можно даже упрекнуть въ томъ, что его искусство—обманъ зрѣнія; онъ достигалъ рельефности панорамы, онъ отдѣлывалъ свои изображенія подобно тому мастеру-кудеснику, о которомъ говорится въ «Зимней сказкѣ»: живыя сходятъ съ цоколей созданія его и движутся, и остаются съ нами, и не могутъ умереть въ жизненности своей, потому что до сихъ поръ они—наши друзья, или во всякомъ случаѣ самые интересные изъ нашихъ знакомыхъ.

Шекспиръ былъ писатель для всѣхъ, писатель большого массоваго успѣха. Ничего нѣтъ общаго между мастерствомъ Шекспира и интимностью. Всѣ обстоятельства его жизни говорятъ за это. Избранные: поэты-гуманисты, теоретики искусства и университетскіе магистры, были противъ него. А широкая публика сразу поняла и оцѣнила Шекспира, и она оказалась не только правой. но и напророчившей вѣчную славу. Какимъ же чарованіемъ научилъ полюбить себя широкую публику Шекспиръ, какъ



Г. МАРКЕВИЧЪ (ПИСАРЬ), Г. ФИЛИППОВЪ (ГОЛОВА) И Г. УГРИНОВИЧЪ (ВИНОКУРЪ).
«МАЙСКАЯ НОЧЬ» Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

не тѣмъ, что заставилъ ее полюбить своихъ героевъ? Успѣхъ писателя всегда обезпеченъ, когда онъ создаетъ новаго интереснаго для всѣхъ собесѣдника, безразлично друга или ненавидимаго врага.

Да, Шекспиръ былъ реалистъ. За реализмъ, или что то же, за жизненность такъ полюбилъ Шекспира XIX в. Но чтобы понять реализмъ Шекспира, надо вдуматься въ его драматическое мастерство. Реализмъ Шекспира окажется тогда особымъ, не тѣмъ, что старались вычитать изъ его произведенiй въ серединѣ XIX в. Филиппъ Сидней, этотъ первый англiйскiй поэтъ-классикъ, высоко одаренный гуманистъ и теоретикъ искусства въ своей «Защитѣ поэзiи» приводитъ такое возраженiе драматурговъ своего времени противъ соблюденiя единства: «Какъ же намъ тогда, спрашиваютъ они, представить цѣлый разсказъ, занимающiй много мѣста и много времени?» И онъ отвѣчаетъ: «но развѣ они не знаютъ, что трагедiя связана законами не исторiи, а поэзiи?» Шекспиръ умѣлъ не только представить одну какую нибудь исторiю на сценѣ, но сразу двѣ, соединивъ ихъ органически воедино. Такъ возникъ «Венецiанскiй купецъ», основанный на двухъ завязкахъ. Онъ нарушалъ единства внѣшнiя, создавая при этомъ внутреннее единство. Значитъ ли это, что Шекспиръ не жертвовалъ интересами исторiи ради поэтической формы, реальностью ради формъ красоты? Мы получимъ разрѣшенiе этого вопроса, если примѣнимъ къ Шекспиру требованiе, формулированное Сервантесомъ—самое невѣроятное дѣлать правдоподобнымъ. Шекспиръ не только не боялся невѣроятнаго, но отдавался беззавѣтно бурной устремленности своей фантазiи, либо цвѣтистой фантастичности вычитанныхъ изъ прежнихъ драмъ или изъ новеллъ сюжетовъ. Но онъ разрабатывалъ эти сюжеты, добиваясь внутренней правды. Классики говорили: невѣроятно и неправдоподобно, чтобы передъ глазами зрителей на одной и той же почти немѣняющейся сценѣ протекали событiя, перемѣщающiяся въ пространствѣ и во времени; пусть тогда событiя будутъ изображены менѣе вѣроятно, только бы спастись отъ этого самаго нерацiональнаго неправдоподобiя; таковы законы поэзiи. Если бы Шекспиръ формулировалъ свою теорiю, по этому поводу онъ долженъ былъ бы устано-

вить: не надо ни внѣшне-сценическаго, ни какого-либо другого правдоподобія, лишь бы въ представленіи сюжета была соблюдена внутренняя правда.

И вотъ когда Шекспиръ обрабатывалъ пра-Гамлета Кида, то, что ему было всего дороже, это была внутренняя правда. Если о Гамлетѣ и Бельфорэ и Кида, говорятъ, что онъ замѣчательный человѣкъ, пускай онъ, дѣйствительно, явится такимъ передъ зрителями; если судьба Гамлета, и у Бельфорэ и у Кида переживать такія душевныя муки и совершить подвигъ отмщенія, пусть и тутъ будетъ достигнута наибольшая высшая правда.

Qu. A «Гамлета» принадлежитъ по формѣ драматической концепціи къ смѣшаннымъ драмамъ. Форма, не совсѣмъ классическая, но и не народная. Qu. A стройнѣе народной драмы. Она не достигаетъ единства во времени, но событіе все же протекаетъ на разстояніи лишь пяти, много семи, дней, а именно эту предѣльную норму допускалъ Лопецъ Пинчано, одинъ изъ теоретиковъ той классической драмы, которую Филиппъ Сидней ставилъ въ образецъ. Одинъ изъ собесѣдниковъ трактата Пинчано говоритъ, что современная трагедія требуетъ пяти дней, а не одного, какъ античная, такъ какъ «прежніе люди шли смѣлѣе и быстрѣе по пути добродѣтели». Qu. A допускаетъ кое какія перемѣны въ мѣстѣ дѣйствія, и тутъ полное единство не осуществлено, но все-же зритель никуда не долженъ переноситься воображеніемъ изъ того Эльсинора, что оберегаетъ стража, когда поднимается занавѣсъ. Самое дѣйствіе тоже едино и чуть только намѣченъ «подчиненный сюжетъ» (under-plot, какъ выражаются современные англійскіе теоретики шекспировской драмы); подчиненный сюжетъ это—только переговоры съ Норвегіей и проходъ черезъ Эльсиноръ войска Фортинбраса.

Стройность Qu. A восходитъ, несомнѣнно, къ ученику Сенеки—Киду. Шекспиру предстояло передѣлать трагедію почти классическую, и вторилъ классичности ея формы классическій замыселъ Орестейи. Зачѣмъ же онъ нарушилъ единство, нарушилъ стройность? Ради чего? Теоретики елизаветинской драмы замѣтили, что форма Шекспира гибка, ее нельзя опре-

дѣлить; она разнообразится, согласно съ условіями каждой драмы. Шекспиръ не ограничивалъ себя требованіями классической драматической мудрости гуманистовъ, но, конечно, не просто, на перекоръ ей, переставляя сцены, растягивалъ дѣйствіе, одинъ разъ перенесъ его даже за предѣлы Эльсинора. Этого потребовали какіе-то поэтическіе запросы. Мнѣ и представляется, что это были запросы внутренней правдивости.

Въ монологѣ, произносимомъ Гамлетомъ въ первомъ дѣйствіи, когда исчезла тѣнь его отца, Qu. B прибавляетъ три слова, на которыя переводчики не обратили достаточно вниманія. Гамлетъ говоритъ, что отброситъ теперь увлеченія юности и книжныя занятія. Только одно мщеніе будетъ записано въ книгѣ его души, и вотъ тутъ прибавлено: «не смѣшанное ни съ чѣмъ болѣе низкимъ» (см. подл.). Эти прибавленныя слова отнюдь нельзя понять въ томъ смыслѣ, что все, о чемъ бы ни задумался Гамлетъ, будетъ болѣе низменнымъ, чѣмъ сама память о мщеніи. Нѣтъ, мщеніе должно быть не только ужасно, но и благородно, это хочетъ сказать Гамлетъ. Толкователи не разъ указывали, что Лаэртъ—иллюстрація къ Гамлету. Самъ Гамлетъ сказалъ это Гораціо. Гамлетъ не долженъ быть Лаэртомъ. Оттого Гамлетъ и не будетъ мстить безчестно, мстить, какъ Лаэртъ, не разбирая средствъ, только бы всего легче удалось мщеніе. Это именно и разумѣютъ слова: мщеніе, «не смѣшанное ни съ чѣмъ болѣе низкимъ». Мщеніе Гамлета должно было представиться подвигомъ въ глазахъ зрителей. Таковъ замыселъ. Иначе не могло быть. Нечего морализировать по поводу сюжета. Дѣло не въ немъ. Если месть не подвигъ, то нѣтъ и Орестейи. Но развѣ благородный подвигъ могъ быть легокъ? Ясно, что чѣмъ подвигъ мщенія будетъ представленъ болѣе труднымъ, тѣмъ усилится впечатлѣніе его величія. А если подвигъ труденъ, то почему удастся его совершить такъ скоро, какъ у Кида, всего въ нѣсколько дней? Въ угоду классическимъ правиламъ трагедіи? Шекспиру, драматургу, жившему въ самый разгаръ споровъ о единствахъ, быстрота развитія дѣйствія у Кида должна была представиться вытекающей прежде всего и даже единственно изъ этого поэтическаго предразсудка, дорогого ученику Сенеки и

безразличнаго Шекспиру. Но быстрота способствуетъ тому, что великій и благородный подвигъ можетъ представиться легкимъ, т. е. не подвигомъ; значитъ, прочь эту быстроту. Пускай подвигъ будетъ труднѣе, усилій и опасностей множество.

Что такъ, какъ у Шекспира, правдоподобнѣе, это не подлежитъ сомнѣнію; если растянуть немного дѣйствіе, тогда не надо посламъ въ однѣ сутки съѣздить и вернуться изъ Норвегіи, не надо англійскимъ посламъ прибыть въ Эльсиноръ черезъ день послѣ убійства Розенкранца и Гильденстерна, чуть ли не на слѣдующій день послѣ убійства Полонія возвратиться изъ Парижа Лаэрту. Можетъ тогда и Фортинбрасъ осуществить свой походъ въ Польшу и только, уже на возвратномъ пути, вновь прибыть подъ стѣны Эльсинора.

Что Шекспиръ хотѣлъ изобразить подвигъ Гамлета болѣе труднымъ въ смыслѣ осуществленія и что онъ и поработалъ въ такомъ направленіи, это я усматриваю изъ двухъ вставокъ въ Qu. B по отношенію къ Qu. A, которыя тѣсно связаны между собою. Одно изъ самыхъ странныхъ мѣстъ трагедіи это то, гдѣ такъ быстро соглашается Гамлетъ на поѣздку въ Англію. Только вспомнить этотъ быстрый діалогъ:

Гамлетъ.

Что—въ Англію?

Король.

Да, Гамлетъ.

Гамлетъ.

Хорошо.

Что это новое притворство, безуміе, слабость, безволіе? Въ Qu. A король эту поѣздку въ Англію мотивировалъ просто пользой для здоровья Гамлета, и тотъ немедленно соглашался. Въ Qu. B иначе. Сначала король сказалъ, что, увы, не смѣетъ тронуть Гамлета, такъ какъ онъ любимъ народомъ, а потомъ самому Гамлету, что ему лучше оставить Эльсиноръ во избѣжаніе осложненій по случаю убійства Полонія. И это вовсе не новый

настолько же безразличный предлогъ, что и въ Qu. A. Въ Qu B. прибавлена еще одна сцена: возстаніе Лаэрта. Этихъ грозныхъ криковъ: «Лаэртъ будетъ королемъ!» и самаго предводительства Лаэрта какими-то приверженцами въ Qu. A нѣтъ. Въ Qu. A Лаэртъ является къ королю одинъ. Зачѣмъ этотъ эпизодъ возстанія, какъ не въ подтвержденіе возможности мщенія Гамлету за Полонія? Опасность, дѣйствительно, угрожала Гамлету. Гамлета любилъ народъ—всѣмъ хорошимъ наградилъ Шекспиръ своего любимца, но у Полонія и Лаэрта есть сильная партія, которая прежде была всецѣло на сторонѣ короля, и теперь за убійство Полонія будетъ еще больше противъ Гамлета.

Значитъ, Шекспиръ замедлялъ дѣйствіе для того, чтобы оттѣнить подвигъ Гамлета, и помогла ему въ этомъ независимость отъ внѣшнихъ правилъ драматической поэтики гуманистовъ. Внутренняя настоящая правда тутъ на сторонѣ Шекспира.

IV.

ЧТО НАМЪ ГАМЛЕТЪ?

Если Гамлетъ вовсе, совсѣмъ, не медлитъ, то долу летятъ всѣ эти сухія раціонализирующія опредѣленія Гамлета: нѣжная душа, увы, рокомъ присужденная на непосильный подвигъ, Гамлетъ—жертва рефлексіи, Гамлетъ—скептикъ, Гамлетъ—пессимистъ.

Но Гамлетъ—ни Лаэртъ, ни Фортинбрасъ. Новый Орестъ—блестящій умъ, мыслитель, полная чаша мудрости,—признаемъ это вслѣдъ за Тюркомъ и Куно Фишеромъ,—геній. И вотъ все таки, даже отбросивъ старое и такое закоренѣлое, однако твердо упирающееся на авторитетъ творца Фауста мнѣніе, что Гамлетъ медлитъ, остается въ силѣ, что борятся въ немъ порывы дѣйствовать и мудрость, «блѣдный пологъ мысли» и яркій, сверкающій призывъ къ «возстановленію связи временъ», т. е. къ совершенію того, что *должно*. Гамлетъ весь проникнутъ принципомъ: ты долженъ,

стало быть ты можешь, и странно, что увлекшись своей пресловутой теоріей вины трагическаго героя, не усмотрѣли этого въ Гамлетѣ критики-гегельянцы. Но *созерцаетъ* Гамлетъ разгорающуюся полымемъ *волю* и претворяется въ *представленіе* воля. Такъ надо опредѣлить душевное состояніе Гамлета терминами другого идеалиста—Шопенгауера. Воля, которую созерцаетъ при этомъ Гамлетъ, хотя это его собственная рѣшимость, его собственная страсть, потребность и необходимость мстить, эта воля объективна. Она объективируется въ Лаэртѣ. Она составляетъ часть всей міровой воли; Гамлетъ детерминистъ: «мы не признаемъ авгурства; даже въ томъ, что воробей падаетъ мертвымъ, сказывается Провидѣніе». Но вотъ тутъ расхожденіе Гамлета съ Шопенгауеромъ. Гамлетъ—ни скептикъ, ни пессимистъ, какъ Джэкъ, потому что не былъ пессимистомъ его отецъ Шекспиръ, авторъ «Бури». Шекспиръ лишь образно продумалъ пессимизмъ; онъ кажется такимъ въ «Отелло» и въ «Королѣ Лирѣ», но именно въ Гамлетѣ, когда пересиленъ скептицизмъ Джэка-меланхолика, содержится предсказаніе свѣтлаго взгляда Просперо. Детерминистъ Гамлетъ вѣрилъ въ Провидѣніе и именно оттого назвалъ онъ нарушеніемъ связи временъ безнаказанное преступленіе. Шопенгауеръ призналъ міровую волю амморальной и отсюда отчаялся. И такъ велико было его отчаяніе, такими желѣзными путами привязалъ онъ амморальность къ міровой волѣ, т. е. навязалъ ее законамъ необходимости, что когда Ницше рвался прочь изъ пессимизма Шопенгауера, ему не было другого выхода, какъ сказать: да, аммораленъ міръ, но этимъ-то онъ и прекрасенъ. Гамлетъ, созерцая волю, напротивъ, ни разу не усумнился. Рвалась на части, въ клочья рвалась связь временъ, возводила, казалось бы, амморальная міровая воля на престолъ славы Клавдія убійцу и кровосмѣсителя, и яркими алмазами, окружая его престолъ, славою свѣтились Полоніи, Розенкранцы и Гильденстерны. Но Гамлетъ все-таки вѣрилъ и, по каждому поводу, почти во всѣхъ монологахъ разжигалъ эту вѣру своимъ принципомъ: «ты долженъ, стало быть, ты можешь».

Каждый разъ, какъ претворяетъ человѣкъ *волю* въ *представленіе*, а въ этомъ и состоитъ первая и основная работа человѣческой мысли, разо-

дранной видитъ онъ «связь временъ», и просятся въ дѣло, безудержно, страстно, съ мольбою и взрывами ненависти, торопятся возстановить ее человѣческія и человѣчныя силы. Такъ мятется отдѣльный человѣкъ, такъ мятется и все человѣчество. Но

φιλεῖ γὰρ ὀκνεῖν πρᾶγμ' ἀνὴρ πράσσων μέγα

по слову античнаго мудреца. Отчего? Откуда промедленіе? Потому что объективна воля вселенной, потому что лишь въ ней, лишь вмѣстѣ съ нею, сказывается воля отдѣльнаго человѣка, и чѣмъ онъ властнѣе, тѣмъ крѣпче оковы, связывающія его волю съ волей вселенной. Эволюціей зовемъ мы теперь объективную, часто кажущуюся идущей черепашьимъ шагомъ, какъ будто даже вовсе неподвижную, потому что она ждетъ отсталыхъ, міровую волю. Тому, кто вѣритъ въ «связь временъ», для того, кому связь эта представляется не только послѣдовательностью, не только связью причины со слѣдствіемъ, но связью долженствованія, долга, морали, добра, пересиливающаго зло, прогресса, какъ говоритъ наша современная мудрость, или Промысла, какъ учила божественная мудрость Христа, тому поступки Лаэртовъ представятся всегда наивными вспышками, а самые отважные Фортинбрасы представятся лишь пришедшими во время. Вотъ это зналъ Гамлетъ и красной нитью черезъ всѣ его страданія, укоры самому себѣ, хитрости и размышленья проходитъ и кровавится самая главная мука—вопросъ: когда же наступитъ настоящій день. Онъ долженъ наступить. Придетъ, непремѣнно наступитъ пятый актъ трагедіи, и возстановитъ Гамлетъ «связь временъ» и погибнетъ личность его, на вѣки, озаренная сіяніемъ подвига.

Тамъ, на Западѣ, мучилась Гамлетовскимъ ожиданіемъ Германія, создавшая Гете, Шиллера и Канта. Она созерцала волю, понимала ее, она была готова или казалась готовой. Томительно шли годы. Возникло національное самосознаніе, на востокъ и обратно промчалась Наполеоновская гроза. Вспыхивали надежды, но пока, тамъ еще западнѣе, совершались событія и сверкнулъ 30 годъ, дремотно, въ жестокомъ снѣ изнывала Германія, растерзанная подъ властью маленькихъ и большихъ Версалей, ма-

леньких и большихъ Людовиковъ-солнцъ, такихъ мутныхъ, жалкихъ, слѣпыхъ солнцъ, и стлались сумерки. Оттого-то въ отчаяніи говорили нѣмцы: «Германія—Гамлетъ». И т. к. Германія созерцала волю, но не осуществляла ея, такъ какъ для Германіи все не наступалъ V актъ, т. е. «настоящій день», и Гамлета признали только созерцавшимъ, нерѣшительнымъ, изнѣженнымъ мыслью, скептикомъ, даже безсильнымъ совершить «возстановленіе временъ». Гамлетъ сталъ Германіей. Онъ онѣмечился, онъ впиталъ въ себя всѣ лучшія завоеванія нѣмецкаго народа, всю мудрость этой обѣтованной страны философіи. Онъ словно вновь вернулся въ Виттенбергъ. Когда читаешь нѣмецкую гамлетовскую литературу первой половины XIX в., кажется, что совсѣмъ никогда не наступитъ пятый актъ трагедіи. Его не хотѣли ни оцѣнить, ни понять. И въ самомъ дѣлѣ, что это тамъ за убійство какого-то баснословнаго короля Клавдія. «Король, это нѣчто... или ничто!» А когда, уже послѣ 48 года, обращено было вниманіе и на пятый актъ великой трагедіи, тогда заново опять также упорно сказали: «король, это нѣчто... или ничто». Да, совершилось, казалось, вотъ, вотъ будетъ возстановлена если «не связь временъ», то связь между собою всѣхъ племенъ единаго нѣмецкаго народа, связь нѣмецкой цивилизаціи, достигшей уже чуть ли не міроваго господства, съ нѣмецкой политикой, все еще управляемой изъ душныхъ изжитыхъ герцогскихъ и королевскихъ канцелярій. Но 48 годъ принесъ разочарованія. Потянулись такіе тоскливые 50 годы... Казалось, что случилось? Да, правъ былъ Гамлетъ, вскормокъ виттенбергской мудрости: «король это—нѣчто... или ничто»...

А всѣ пылкіе, всѣ бранившіе Германію Гамлетомъ, всѣ большіе и маленькіе Фрейлинграты рвались къ Фортинбрасу и даже Лаэрту, требовали поступковъ, дѣяній, движенія, святотатствовали надъ святыней мысли, отряхали прахъ съ ногъ своихъ отъ той самой философіи, что взврастила ихъ...

Но вотъ настал и 70 годъ. Идоломъ Германіи сталъ уже не воображаемый Фортинбрасъ, а желѣзный канцлеръ. Однако, такая замѣна совершилась не въ сердцахъ, взрощенныхъ виттенбергской мудростью и

молившихся на гамлетовскую трагедію. Для этихъ возникли другіе идеалы и идолы — Карлъ Марксъ и Ницше. Гамлета не забыли, но онъ сталъ совсѣмъ университетскимъ, онъ оказался въ прошломъ. Пока тамъ, на его настоящей родинѣ, въ Англіи, искали неустанно елизаветинскаго Гамлета, возвращались къ Гамлету не Гете, а самого Шекспира, даже къ пра-Гамлету, и въ Германіи Гамлета стали изучать безъ связи съ великими запросами родины и—что важнѣе—стали изучать въ его вѣчномъ всенародномъ не только нѣмецкомъ значеніи. Гамлетъ пріобщился къ вѣчной мудрости. Шекспировскій Гамлетъ, вмѣстѣ съ пра-Гамлетомъ, засіялъ въ своемъ всечеловѣческомъ значеніи. Трагедія совершенія и раздумья, трагедія сознательности и порывовъ воли, трагедія мести и переоцѣнки мстительности потребовала и требуетъ еще уже совсѣмъ другой, оторвавшейся отъ Гете, новой оцѣнки. При свѣтѣ этой-то новой оцѣнки долженъ занять первое мѣсто детерминизмъ Гамлета, но детерминизмъ болѣе древній и оттого болѣе глубокій, чѣмъ безпринципный детерминизмъ середины XIX в., либо сбивавшійся на пессимизмъ Шопенгауера, либо считавшійся со скептицизмомъ Ренана, либо, наконецъ, закрывавшій глаза на запросы личности, требующій ея полнаго поглощенія интересами классовъ, т. е. потребностей.

Перегоняетъ мысль поступки и дѣянія. Все сказано и все понятно. Не надо больше словъ. Устаетъ отъ словъ человѣчество и тогда отворачивается оно отъ книгъ, называетъ и ихъ «словами». Мечтаетъ тогда человѣчество о Фортинбрасахъ и, въ своемъ ослѣпленіи, готово вскрикнуть: «Лаэртъ будетъ королемъ!» Ужасенъ этотъ вопль. Можетъ быть самое ужасное, что есть въ трагедіи Гамлета, вотъ этотъ, самимъ Шекспиромъ созданный, ни въ одномъ пра-Гамлетѣ не заключающійся крикъ: «Лаэртъ будетъ королемъ!» Ради этого крика: «Лаэртъ будетъ королемъ!» одни испуганные тѣснятся къ престолу Клавдія, не заботясь ни о какомъ возстановленіи связи временъ, а другіе: тѣ, что приняли Лаэрта за Фортинбраса, мечтаютъ безплодно о силѣ и славѣ неизвѣстныхъ, далекихъ Фортинбрасовъ. Но спокойны Гамлеты, увѣренные въ связи временъ. Она должна быть возстановлена Гамлетами, только Гамлетами, сказавшими въ

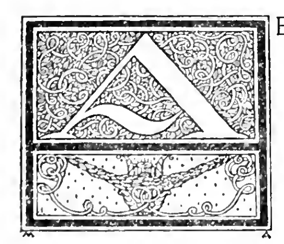
сердцѣ своемъ: ты долженъ, стало быть ты можешь; Гамлеты—детерминисты, не туманящіе умъ свой жалкой замѣной слова: эволюція, другимъ, болѣе яркимъ, но великимъ только потому, что оно означаетъ великое страданіе... И совершаются событія... И если придетъ занять престолъ Фортинбрасъ, то лишь тогда надежда, когда поклонится онъ великому праху Гамлета и воздастъ ему царскія почести.

Царство же Гамлетовъ лишь отъ міра вѣчнаго.

МУСОРГСКІЙ, ЕГО ДѢТСТВО, ЮНОСТЬ И ПЕРВЫЙ ПЕРІОДЪ МУЗЫКАЛЬНАГО ТВОРЧЕСТВА.

Ник. ФИНДЕЙЗЕНА.

I.



ВТОРЪ «Бориса Годунова» и «Хованщины» въ юности совершенно правильно писалъ свою фамилію—*Мусорскій*, безъ вставленной имъ почему-то впослѣдствіи буквы *г* передъ послѣднимъ слогомъ; во всѣхъ подлинныхъ актахъ этого стариннаго дворянскаго рода фамилія его писалась именно «Мусорскій». Такъ она внесена и въ шестую часть Дворянской родословной книги. До начала 1860-хъ годовъ Мусоргскій подписывался (на многихъ своихъ нотныхъ рукописяхъ) постоянно безъ буквы *г*; впослѣдствіи онъ также любилъ себя называть *Мусорянинымъ*.

Дѣтство будущаго композитора, до его десятилѣтняго возраста, протекло въ имѣніи родителей, селѣ Каревѣ, Торопецкаго уѣзда (Псковской губерніи), гдѣ онъ и родился 9 марта 1839 года, а не 16-го, какъ ошибочно считали до сихъ поръ. Подлинную дату устанавливаетъ вновь найденная метрическая запись. Отецъ Мусоргскаго, Петръ Алексѣевичъ (сынъ секундъ-маіора А. Г. Мусоргскаго, служилъ въ сенатѣ, въ 1822 г. вышелъ

въ отставку), былъ, повидимому, достаточно богатымъ помѣщикомъ, если готовилъ сына въ гвардейскій (Преображенскій) полкъ, доступный лишь молодежи со средствами. Онъ «обожалъ музыку» и способствовалъ развитію рано обнаружившагося у Модеста музыкальнаго дарованія. Вотъ все, что мы знаемъ о его отношеніяхъ къ сыну. Напротивъ, близость къ композитору его матери засвидѣтельствована и имъ самимъ и многими другими лицами. «Она была святая женщина»—говорилъ Л. И. Шестаковой о своей матери Мусоргскій; онъ прожилъ, не разлучаясь съ матерью, почти до ея кончины. Юлія Ивановна явилась и первой учительницей музыки своего сына. Такимъ образомъ мы знаемъ, что родители будущаго композитора любили музыку. У Мусоргскихъ, въ деревнѣ, устраивались музыкальныя удовольствія и пробуждавшееся въ Модестѣ музыкальное чувство не встрѣтило преградъ въ родительскомъ домѣ.

Мусоргскій началъ подростать въ той обстановкѣ, которая наложила печать на его музыкальный талантъ въ болѣе зрѣлую пору. Русская деревня, крестьянинъ, къ тому же крѣпостной, въ то время чаще всего обездоленный, народная пѣсня, наконецъ, милая старушка няня съ ея увлекательными народными сказками,—вотъ та обстановка, въ которой пробуждалось сознаніе въ будущемъ композиторѣ-народникѣ и реалистѣ. Сохранились два свидѣтельства о раннемъ дѣтствѣ Мусоргскаго—брата Филарета и его самого. «Няня, признается Мусоргскій въ своей краткой автобіографіи, близко познакомила меня съ русскими сказками и отъ нихъ я иногда не спалъ по ночамъ. Онѣ были тоже главнымъ импульсомъ къ музыкальнымъ импровизаціямъ въ то время, когда я не имѣлъ еще понятія о самыхъ элементарныхъ правилахъ игры на фортепіано». О другомъ сильномъ впечатлѣніи дѣтства и юности сообщаетъ Филаретъ Петровичъ: «въ отроческихъ и юношескихъ годахъ своихъ, а потомъ и въ зрѣломъ возрастѣ братъ Модестъ всегда относился ко всему народному и крестьянскому съ особенною любовью и считалъ русскаго мужика *настоящимъ человѣкомъ*». Какъ мало походилъ каревскій барчукъ на большинство тогдашнихъ дворянскихъ дѣтей и какъ глубоко врѣзались въ его

памяти и сердцѣ эти первыя дѣтскія впечатлѣнія, если они черезъ много много лѣтъ воспламенились и привели къ созданію чудеснѣйшихъ музыкальныхъ картинокъ! Не переживалъ ли снова Мусоргскій въ своей «Дѣтской», въ «Картинкахъ съ выставки Гартмана» и въ другихъ вокальныхъ шедеврахъ, реалистическаго направленія—своихъ дѣтскихъ деревенскихъ впечатлѣній?

Біографическія данныя объ этой ранней порѣ жизни Мусоргскаго чрезвычайно скудны. Тѣмъ болѣе цѣнно упоминаніе объ *импровизаціяхъ*, относящихся именно къ этому періоду. Значитъ, маленькаго Модеста рано потянуло къ роялю, къ музыкѣ. Юлія Ивановна играла на роялѣ и сама явилась первой учительницей сына. Второй оказалась нѣкая фортепіанная учительница—нѣмка. Вѣроятно, она была неплохой музыкантшей и учительницей, если Модестъ уже 7 лѣтъ могъ разыгрывать небольшія пьесы Листа, а года черезъ полтора сыгралъ «при большомъ обществѣ» въ домѣ родителей, модный въ то время, концертъ Фильда. Но и Фильдъ и изящный свѣтскій піанизмъ являлись принадлежностью хорошаго тона въ домашнемъ воспитаніи тогдашняго дворянства, а Модесту, вѣдь, готовилась будущность гвардейскаго офицера! Немудрено, что слѣдующимъ учителемъ, наиболѣе серьезнымъ, хотя и единственнымъ, у Мусоргскаго оказался А. А. Герке, солидный, но также одинъ изъ наиболѣе модныхъ учителей Петербурга 50—60-хъ годовъ.

Въ это время Мусоргскій уже находился въ нѣмецкой Петропавловской школѣ. Онъ былъ привезенъ въ Петербургъ, вмѣстѣ со старшимъ братомъ, въ августѣ 1849 г. и съ тѣхъ поръ сдѣлался постояннымъ петербургскимъ жителемъ, уѣзжая въ деревню лишь въ лѣтніе мѣсяцы. Но и этихъ поѣздокъ не было въ годы пребыванія Модеста въ школѣ гвардейскихъ подпрапорщиковъ (сюда онъ поступилъ осенью 1852 года, пробывъ передъ тѣмъ годъ въ пансіонѣ Комарова, для подготовки въ военную школу), такъ какъ лѣто юнкера проводили въ лагерѣ и о возвращеніи ихъ въ родную среду нечего было думать. Этотъ фактъ необходимо отмѣтить въ связи съ общимъ направленіемъ воспитанія военной школы, сфор-



Г-ЖА ДЕЛЬВЕРЪ ВЪ РОЛИ ЯНЕТТЫ.
«LA ROBE ROUGE» БРІЁ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

мировавшей образъ Мусоргскаго, вполнѣ отличный отъ того, который могла дать правильная барская жизнь въ деревнѣ.

Одинъ изъ питомцевъ «Школы гвардейскихъ подпрапорщиковъ и юнкеровъ», воспитывавшійся тамъ незадолго до Мусоргскаго, въ своихъ воспоминаніямъ о школѣ даетъ довольно подробную картину учебной жизни послѣдней [1]). Школа помѣщалась въ Измайловскомъ полку въ зданіи нынѣшняго Николаевскаго кавалерійскаго училища на Петергофскомъ просп. Мусоргскій засталъ школу уже реформированной—обучавшіеся въ ней подпрапорщики и юнкера были поставлены на положеніи воспитанниковъ прочихъ военно-учебныхъ зеведеній, но оставались своекоштными и сохранили привиллегію на выпускъ въ гвардію. Воспитанники—исключительно дѣти потомственныхъ дворянъ—принимались въ возрастѣ 13—15 лѣтъ по выдержаніи экзамена. Для подготовки ихъ въ школу существовало нѣсколько частныхъ пансіоновъ (въ одномъ изъ нихъ, Комарова, помѣщавшемся въ томъ же Измайловскомъ полку, «подготовлялся» и Мусоргскій), довольно дорогихъ, но гарантировавшихъ воспитаннику дорогу къ чину корнета или прапорщика гвардіи, тѣмъ болѣе что экзаменаторами ихъ въ школѣ нерѣдко оказывались преподаватели и содержатели тѣхъ же пансіоновъ. «Легкій способъ выхода въ гвардію, которая считалась преддверіемъ для карьеры молодого человѣка, пишетъ тотъ же авторъ, поощрялъ отцовъ и матерей къ отдачѣ сынковъ въ это привиллегированное военно-учебное заведеніе, если средства сколько нибудь позволяли. Плата за воспитаніе въ школѣ полагалась не малая: въ пѣхотѣ 400 руб., а въ кавалеріи 450 р.; кромѣ того, при подачѣ прошенія, родители должны были представить свидѣтельство о томъ, что имѣютъ достаточныя средства для содержанія сына въ гвардейской пѣхотѣ или кавалеріи». Разсказывая далѣе объ учебныхъ порядкахъ школы (изъ выдающихся професоровъ названы: А. П. Карцевъ—проф. тактики, А. А. Комаровъ—русской словесности [2]),

---

[1]) «Русская Старина» 1884 г., январь—февраль.

[2]) Возможно, что Комаровъ, котораго авторъ «Воспоминаній» аттестуетъ «другомъ и пріятелемъ Бѣлинскаго», и имѣлъ тотъ пансіонъ, въ которомъ учился Му-

Воскресенскій—химіи, Курнахъ—французской словесности, А. В. Шакѣевъ—исторіи и др.), авторъ отмѣчаетъ отсутствіе въ школѣ преподавателя гимнастики, столь важной для тѣлеснаго развитія юношества, хотя гимнастика и была введена въ остальныхъ военно-учебныхъ заведеніяхъ. Натура Мусоргскаго была не изъ крѣпкихъ и даже въ этомъ отношеніи школа ему ничего не дала. За то тотъ же авторъ приводитъ рядъ фактовъ изъ внѣ-школьной жизни юнкера, отличавшейся разновидными разгульными кутежами, доходившими до весьма внушительныхъ размѣровъ и составлявшими излюбленное времяпрепровожденіе будущихъ гвардейскихъ офицеровъ. Правда, во время управленія школы генераломъ А. Н. Сутгофомъ «произошла значительная перемѣна къ лучшему: развлеченія юнкеровъ и подпрапорщиковъ стали принимать болѣе приличный видъ, а безобразія являлись уже въ видѣ исключенія». Вообще авторъ «Воспоминаній» говоритъ о генералѣ Сутгофѣ, какъ о человѣкѣ несомнѣнно симпатичномъ, скрашивавшемъ тогдашній николаевскій режимъ военной школы. Болѣе рѣзко очерчиваетъ школьную жизнь другой ея воспитанникъ—Н. И. Компанейскій, обучавшійся въ ней вскорѣ послѣ Мусоргскаго и, слѣдовательно, заставшій порядки его времени. «Господа корнеты, пишетъ онъ [1]), считали унизительнымъ для себя заниматься подготовкою уроковъ; мнѣніе это поддерживалъ и директоръ школы, ген. Сутгофъ. Всѣ мечты гг. корнетовъ были сосредоточены на величіи и чести гвардейскаго мундира. Высшая похвала въ школѣ была «настоящій корнетъ»; юнкера называли любимаго всѣми священника Крупскаго—корнетомъ Крупскимъ. «Свободное отъ фронтовыхъ занятій время юнкера посвящали танцамъ, амуру и пьянству».

Наконецъ, третье свидѣтельство современника мы находимъ въ запискѣ старшаго брата композитора, заявляющаго, что Мусоргскій учился въ школѣ хорошо, постоянно числясь въ первомъ десяткѣ учениковъ; вмѣстѣ

соргскій. По крайней мѣрѣ, одинъ изъ другихъ профессоровъ, А. Б. Шакѣевъ, также показанъ имъ въ числѣ содержателей «подготовительныхъ пансіоновъ».

[1]) «Къ новымъ берегамъ М. П. Мусоргскій», см. «Рус. Муз. Газ.» 1906 г. № 6 и слѣд.

съ тѣмъ послѣдній сблизился со многими товарищами и бывалъ въ ихъ семействахъ. Слѣдовательно, «юнкерское вліяніе» на Модеста Петровича нельзя отрицать, хотя онъ въ школѣ много читалъ, особенно книги историческаго и философскаго содержанія, одно время онъ переводилъ даже Лафонтена съ нѣмецкаго языка, которому выучился въ Петропавловской школѣ.

Между товарищами Мусоргскій слылъ за музыканта; одновременно съ нимъ въ школѣ находился М. П. Азанчевскій, впослѣдствіи—директоръ СПБ. Консерваторіи; упоминаются еще имена Евреинова, Кругликова и Смѣльскаго. Мусоргскій зарекомендовалъ себя хорошимъ піанистомъ и позаботился даже о славѣ композитора: его учитель Герке пристроилъ у М. Бернарда «Porte-enseigne Polka», посвященную товарищамъ по школѣ 13-лѣтнимъ юнкеромъ. За годъ передъ тѣмъ Мусоргскій участвовалъ въ домашнемъ благотворительномъ концертѣ, у статсъ-дамы Рюминой, сыгравъ «Концертное Рондо» Герца. Благодаря Герке, изъ Мусоргскаго выработался изящный салонный піанистъ; Герке былъ имъ настолько доволенъ, что подарилъ As-dur'ную сонату Бетховена. Мусоргскій присутствовалъ также часто на урокахъ, которыхъ Герке давалъ дочери ген. Сутгофа, благоволившему Модесту. Но занятія съ Герке ограничивались только игрой на фортепіано; о теоріи на урокахъ рѣчь вовсе не заходила. Музыкальный кругозоръ Модеста ограничивался виртуозно-салоннымъ репертуаромъ; случайно проскользнувшая соната Бетховена не вызвала какого либо замѣтнаго отклика у юнаго диллетанта, такъ какъ сонаты Бетховена вѣдь также принадлежатъ къ школьному репертуару. Да она и была не къ мѣсту въ этомъ юнкерскомъ кружкѣ. Отмѣтимъ еще, что Мусоргскій участвовалъ въ хорѣ юнкеровъ; выказавъ интересъ къ духовнымъ пѣснопѣніямъ, онъ сблизился съ школьнымъ священникомъ Кирилломъ Крупскимъ. Послѣдній давалъ ему для ознакомленія сочиненія Бортнянскаго и другихъ духовныхъ композиторовъ того времени. Конечно, отъ этого поверхностнаго ознакомленія съ церковной музыкой было еще далеко до прониканія «въ самую суть древне-церковной музыки, греческой и католической», какъ о томъ впослѣдствіи писалъ самъ Мусоргскій въ своей

краткой автобіографіи. Два современника Мусоргскаго—старшій и младшій—согласно заявляютъ, что священникъ Крупскій не оказывалъ особаго вліянія на религіозное чувство юнкеровъ. Второй изъ нихъ, Компанейскій, интересовавшійся въ школѣ церковной музыкой, также обращался къ Крупскому и бесѣдовалъ съ нимъ не разъ; онъ подтверждаетъ, что Крупскій «почти совсѣмъ не былъ посвященъ въ эту область, а потому Мусоргскому могъ сообщать только *самыя элементарныя свѣдѣнія* о древне-церковной музыкѣ». Къ тому же мы знаемъ, что Мусоргскій и въ зрѣломъ возрастѣ вовсе не былъ знатокомъ въ этомъ дѣлѣ и въ своемъ оперномъ творчествѣ касался этой области скорѣе случайно и подходилъ къ ней своимъ геніальнымъ чутьемъ. Во всякомъ случаѣ, не въ школѣ и не отъ Крупскаго онъ могъ узнать хотя бы суровые раскольничьи напѣвы—они не вязались съ юнкерской обстановкой и польками «Porte-enseigne» и должны были бы оставить болѣе замѣтный слѣдъ даже въ ту юношескую эпоху.

Еще во время пребыванія Мусоргскаго въ Школѣ скончался его отецъ (1853). Это печальное событіе не измѣнило житейской карьеры будущаго преображенца, хотя и отозвалось на ней въ скоромъ времени: разстройство имѣнія Мусоргскихъ въ связи съ другими обстоятельствами заставило отказаться отъ блестящаго военнаго мундира и смѣнить его на чиновничій вицъ-мундиръ.

Осенью 1856 г. Мусоргскій былъ произведенъ въ прапорщики Преображенскаго полка. Офицерская жизнь, въ сущности, явилась продолженіемъ школьной: товарищи были другіе, но *среда* осталась та же и назначеніе жизни то же—службѣ часъ, потѣхѣ время. Кàкъ проходилъ Мусоргскій военную службу, мы не знаемъ; 17-ти лѣтній преображенецъ былъ «мальчонокъ», изящный, точно нарисованный, офицерикъ: мундирчикъ съ иголочки, въ обтяжку, ножки вывороченныя, волоса тщательно приглаженные и припомаженные (описаніе А. П. Бородина); имѣлъ изящныя манеры, ходилъ на цыпочкахъ пѣтушкомъ, прекрасно болталъ по-французски, участвовалъ въ серьезныхъ кутежахъ, цѣлыя ночи «отбрякивая» польки, и забросилъ



Г-ЖА ДЕЛЬВЕРЪ ВЪ РОЛИ ЯНЕТТЫ И К. БЕРЪ ВЪ РОЛИ ЭЧЕПАРЪ.
«LA ROBE ROUGE» БРІЁ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

занятія нѣмецкою философіей (Компанейскій). Среди товарищей-офицеровъ оказался кружокъ лицъ, любившихъ музыку. Назовемъ изъ нихъ Ник .Андр. Оболенскаго, недурного піаниста, которому Мусоргскій посвятилъ свою очередную юношескую пьеску: «Souvenir d'enfance»; далѣе—Григ. Ал. Демидова, автора салонныхъ романсовъ, а впослѣдствіи инспектора СПб. консерваторіи; Орфано—«пріятнаго баритона»; Орлова, прозваннаго «маршевымъ музыкантомъ» за его пристрастіе къ военнымъ маршамъ. Въ особенности слѣдуетъ упомянуть здѣсь Ѳед. Ард. Вонлярскаго, бывшаго въ кружкѣ Даргомыжскаго и представившаго туда своего сотоварища по полку; послѣдній сохранилъ къ нему надолго пріятельскія отношенія и впослѣдствіи посвятилъ ему романсъ. Мусоргскій сошелся съ новыми товарищами довольно близко, такъ какъ въ это время «музыкальные интересы» у нихъ были общіе: итальянская музыка и модное пѣніе. Такимъ свѣтскимъ, вполнѣ невзыскательнымъ, диллетантомъ рисуетъ намъ Мусоргскаго и Бородинъ, впервые встрѣтившійся съ нимъ въ самомъ началѣ преображенской службы, его будущаго сотоварища по балакиревскому кружку. Бородинъ былъ «свѣжеиспеченный военный медикъ» и состоялъ ординаторомъ при 2-мъ сухопутномъ госпиталѣ, на Выборгской сторонѣ, гдѣ и произошла ихъ встрѣча. «Я былъ дежурнымъ врачемъ,—разсказываетъ Бородинъ,—онъ—дежурнымъ офицеромъ. Комната была общая; скучно было на дежурствѣ намъ обоимъ; экспансивны мы были оба; понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись». Вечеромъ оба были приглашены къ главному врачу госпиталя, Попову, у котораго была взрослая дочь и устраивались вечера. Описывая наружность преображенскаго офицерика, Бородинъ добавляетъ: «Манеры у него были изящныя, аристократическія, разговоръ такой-же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, нѣсколько вычурными. Даже нѣкоторый оттѣнокъ фатоватости, но очень умѣренный. Вѣжливость и благовоспитанность—необычайныя. Дамы ухаживали за нимъ. Онъ сидѣлъ за фортепіано и, вскидывая кокетливо руками, игралъ весьма сладко и граціозно отрывки изъ «Trovatore», «Traviata»; кругомъ него жужжали хоромъ: «charment! délicieux!» При такой обстановкѣ я встрѣчался съ

Мусоргскимъ раза три, четыре у Попова и на дежурствѣ въ госпиталѣ». Оттѣнокъ фатоватости у Мусоргскаго скоро исчезъ подъ вліяніемъ знакомства съ новыми личностями и съ болѣе серьезными музыкальными кружками, а со временемъ истерлась у него и необычайная вѣжливость и деликатность. На то были особыя причины.

Зимою 1856 г., около того же времени, какъ Улыбышевъ привезъ къ Глинкѣ юнаго Балакирева, одинъ изъ товарищей Мусоргскаго по полку, Вонлярскій, привелъ его въ домъ Даргомыжскаго и представилъ въ качествѣ талантливаго піаниста. Вскорѣ оба юноши сошлись въ кружкѣ молодыхъ музыкантовъ; Балакиревъ считалъ себя музыкальнымъ наслѣдникомъ Глинки, а Мусоргскій призналъ своимъ учителемъ Даргомыжскаго. Послѣдній будто бы сразу оцѣнилъ музыкальныя способности юнаго преображенца. Это возможно; но несомнѣнно, что Мусоргскій скоро сблизился съ Даргомыжскимъ и подъ вліяніемъ его, а затѣмъ Балакирева, сталъ превращаться изъ поверхностнаго любителя въ музыканта съ болѣе серьезными художественными требованіями. Начиналась новая глава жизни Мусоргскаго, возвращавшая его къ прерванной—поступленіемъ въ военную школу—первой, полной впечатлѣніями дѣтства, крестьянства и народной поэзіи.

II

Въ кружкѣ Даргомыжскаго Мусоргскій столкнулся съ иными музыкальными интересами, познакомился съ новыми личностями, завязавъ съ нѣкоторыми изъ нихъ долголѣтнія отношенія. Авторъ «Русалки», только что поставившій на сценѣ свою оперу, послѣ полууспѣха ея, замкнулся въ свой домашній музыкальный кружокъ. Въ музыкальныхъ собраніяхъ Даргомыжскаго участвовали его пріятели-поклонники: В. П. Опочининъ, генералъ Вельяминовъ, М. Р. Щиглевъ и др. Посѣщали Даргомыжскаго также пѣвцы русской оперы, А. Н. Сѣровъ, Л. И. Шестакова, А. А. Хвостовъ, В. В. Стасовъ, М. А. Балакиревъ, Ц. Кюи, впослѣдствіи сестры Пургольдъ и другіе. Въ свою очередь, у многихъ изъ поименованныхъ

лицъ бывали вечера. Музыкальные кружки были въ духѣ тогдашней общественной жизни Петербурга: любители музыки на нихъ не только «отводили душу», но имѣли возможность исполнять и слушать музыку, наиболѣе отвѣчавшую ихъ вкусамъ—репертуаръ оперы былъ небогатъ, настоящихъ концертовъ устраивалось немного и далеко не все могло быть на нихъ исполнено, особенно по части фортепіанной, романсной и хоровой музыки. Даргомыжскій въ одномъ изъ своихъ писемъ того времени къ Л. И. Кармалиной заявлялъ: «Еслибъ вы знали, какъ я спокойно и пріятно провожу время дома въ немногочисленномъ, но взаимно-искреннемъ и преданномъ искусству кружкѣ. Русская музыка исполняется у насъ просто, дѣльно, безъ всякой вычурной эффектности». Чаще всего здѣсь исполнялись произведенія самого Даргомыжскаго и Глинки, не только романсы и мелкія пьесы, но и отрывки изъ оперъ. Впослѣдствіи на этихъ же домашнихъ собраніяхъ были исполнены и «Каменный гость» Даргомыжскаго, и «Женитьба», и отрывки первыхъ оперъ новой русской школы. У Ц. А. Кюи въ дружеской компаніи устраивались даже небольшіе домашніе спектакли, въ которыхъ и Мусоргскій принималъ дѣятельное участіе. (В. Стасовъ разсказываетъ, что наканунѣ свадьбы Ц. А. Кюи, на «дѣвишникѣ» 8 октября 1858 г., Мусоргскій сыгралъ роль учителя гимназіи Порошина въ комедіи В. Крылова «Прямо на бѣло»; въ другомъ спектаклѣ. въ февралѣ 1859 г., онъ исполнилъ роль Пролетова въ гоголевской «Тяжбѣ», а затѣмъ главную роль — мандарина «Кау-Цинга» въ одноактной опереткѣ хозяина дома—«Сынъ мандарина» и сыгралъ «съ такою жизнью. веселостью, съ такою ловкостью и комизмомъ пѣнія, дикціи, позъ и движеній, что заставилъ хохотать всю компанію своихъ друзей и товарищей»). Хорошая знакомая Мусоргскаго, пѣвица-любительница М. В. Шиловская (рожд. Вердеревская), въ свое время большая пріятельница Глинки и Даргомыжскаго, у которой иногда лѣтомъ гостилъ Мусоргскій, вначалѣ 60-хъ годовъ въ подмосковномъ имѣніи ея, селѣ Глѣбовѣ, устраивала здѣсь, на большомъ домашнемъ театрѣ оперные спектакли; изъ Москвы выписывались оркестръ и хоръ, которыми управлялъ капельмейстеръ К. Н. Ля-

довъ, пріятель Шиловской; послѣдняя также выступала въ операхъ, напримѣръ, въ роли Вани («Жизнь за Царя»). Своимъ музыкальнымъ вечерамъ Л. И. Шестакова посвятила любопытныя «Воспоминанія», въ которыхъ разсказала и о подобныхъ же собраніяхъ у другихъ любителей. Этихъ воспоминаній намъ придется еще коснуться въ дальнѣйшемъ повѣствованіи. О вечерахъ у В. Ѳ. Пургольда, одного изъ пріятелей Даргомыжскаго, Шестакова пишетъ: «музыки бывало много, но и народа много,—такихъ личностей, которымъ до музыки не было никакого дѣла. Расхаживаютъ, бывало, по комнатамъ, шумя своими шлейфами, а нѣтъ ничего досаднѣе, когда мѣшаютъ слушать вещи, которыми интересуешься». Другой современникъ этихъ вечеровъ, Н. А. Римскій-Корсаковъ, въ своей «Лѣтописи» также даетъ любопытную картинку музыкальнымъ собраніямъ у Пургольда: «Игра Балакирева и Мусоргскаго, игра въ 4 руки, пѣніе Александры Николаевны (Пургольдъ, племянницы Влад. Ѳеод.) и бесѣды о музыкѣ дѣлали ихъ интересными. Даргомыжскій, Стасовъ и Вельяминовъ тоже посѣщали эти вечера. Забавенъ былъ генералъ Вельяминовъ: держась за стулъ аккомпаньятора, откинувъ одну ногу назадъ, въ правой рукѣ почему-то держа непремѣнно ключъ, онъ тщился пѣть «Свѣтикъ Савишна» (романсъ Мусоргскаго), не находя въ себѣ достаточно дыханія, и чуть не на каждомъ тактѣ пятистопнаго размѣра умолялъ аккомпаньятора дать ему вздохнуть. Быстро выговоривъ эту просьбу, онъ продолжалъ пѣть; потомъ снова взывалъ: «дайте вздохнуть»! и т. д. Если въ подобномъ исполненіи Вельяминова (онъ, кстати, участвовалъ и въ исполненіи «Каменнаго Гостя») и наблюдался порой комическій оттѣнокъ, все же здѣсь отсутствовала пошлость итальяноманіи болѣе ранняго офицерскаго кружка Мусоргскаго, совмѣщавшаго восторги итальянскими пѣвцами, кантиленами Россини и Верди—съ маршами, польками и цыганизированными «домашними» романсами.

Въ подобной бодрой музыкальной атмосферѣ Мусоргскій раньше не живалъ, какъ до этой поры не имѣлъ никакого понятія о русской музыкѣ, даже о Глинкѣ. Пусть сначала ихъ знакомства Даргомыжскій не могъ



Г. АНДРІЁ ВЪ РОЛИ МОДУБЛОНЪ
«LA ROBE ROUGE» БРІЁ ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРѢ.

оказать существенной помощи своему юному пріятелю—самъ онъ находился въ то время въ недовольномъ и раздраженномъ состояніи, благодаря малоудачной постановкѣ своей «Русалки». Тѣмъ не менѣе, Мусоргскій почти сразу искренно привязался къ Даргомыжскому и самъ признавался впослѣдствіи, что именно съ этихъ поръ *началъ жить настоящей музыкальной жизнью.* Его отношенія къ товарищамъ-преображенцамъ стали мѣняться; Мусоргскій пересталъ преклоняться предъ итальянской оперой, стали происходить споры и схватки изъ за музыки въ прежнемъ дружномъ кружкѣ гвардейскихъ диллетантовъ. Но и въ другомъ отношеніи знакомство съ Даргомыжскимъ могло вліять на юнаго офицера. Его композиторство стало принимать новый оборотъ: появляется первое вокальное произведеніе—романсъ «Гдѣ ты, звѣздочка» (очень милый по музыкѣ, русскаго, даже народнаго характера); болѣе того—онъ мечтаетъ уже объ оперѣ на сюжетъ «Ганса Исландца» Гюго. Правда, изъ этой попытки «ничего не вышло, потому что и выйти не могло—автору было 17 лѣтъ», какъ Мусоргскій самъ отмѣчаетъ въ составленномъ имъ спискѣ его сочиненій [1]). Но въ данномъ случаѣ и ранняя проба большой драматической оперы и французскій сюжетъ (В. Гюго) не напоминаютъ ли подобный же хотя и болѣе реальный опытъ Даргомыжскаго съ его юношеской «Эсмеральдой» на сюжетъ того же Виктора Гюго? Любопытно при этомъ, что слѣдующей попыткой Мусоргскаго, наполовину осуществившейся, всетаки оказалась опера на сюжетъ *французскаго* романиста.

Вліяніе Даргомыжскаго на Мусоргскаго идетъ гораздо далѣе этихъ первыхъ параллелей. Выйдя на настоящую дорогу, Мусоргскій выбралъ лучшія изъ своихъ первыхъ произведеній декламаціоннаго народнаго направленія («Колыбельная Еремушки» и «Съ няней»), чтобы посвятить ихъ Даргомыжскому, какъ «великому учителю музыкальной правды». Справедливо онъ могъ посвятить ихъ Даргомыжскому и какъ *своему учителю* музыкальной правды. Мусоргскій долженъ былъ пройти долгій, въ отно-

[1]) Любопытно, что и эту юношескую оперу Мусоргскій писалъ на либретто «собственнаго издѣлія» (Стасовъ).

шеніи композиторской техники, даже тернистый путь, прежде чѣмъ выйти на свою настоящую дорогу. И этимъ онъ болѣе всего былъ обязанъ никому другому, какъ Даргомыжскому. У Балакирева Мусоргскій такъ или иначе научился владѣть перомъ, научился (вѣрнѣе, только учился) музыкальной грамотѣ. Настоящимъ художественнымъ воспитателемъ его оказался Даргомыжскій. Отъ несвойственныхъ дарованію Мусоргскаго попытокъ въ области чистой инструментальной музыки (скерцо, маршъ, интермеццо), отъ романсовъ лирическаго характера и отъ широкихъ оперныхъ замысловъ въ стилѣ Мейербера («Саламбо») онъ прошелъ черезъ «Женитьбу» и декламаціонные романсы народно-пѣсеннаго склада—къ «Борису Годунову». Связь Даргомыжскаго и Мусоргскаго—стараго и молодого художниковъ—крѣпла неустанно; она не была запротоколена на бумагѣ, но она ясно подтверждается преемственностью ихъ творчества. Даргомыжскій искренно полюбилъ Мусоргскаго и, можетъ быть, понялъ лучше его ближайшихъ товарищей: слыша, почти наканунѣ своей смерти, первые наброски «Бориса», онъ, по свидѣтельству В. В. Стасова, съ великодушнымъ восторгомъ повторялъ, что Мусоргскій идетъ еще дальше его.

Музыкальныя собранія Даргомыжскаго точно также явились колыбелью новой русской школы. Здѣсь встрѣтились и перезнакомились между собою старшіе члены кружка: Балакиревъ, Кюи, Мусоргскій и Стасовъ—неустанный защитникъ традицій будущаго кружка и его литературный представитель. Это произошло во второй половинѣ слѣдующаго года. Немудрено, если въ кружкѣ Даргомыжскаго выдѣлились, а затѣмъ и обособились въ «балакиревскій кружокъ» наиболѣе молодые и талантливые поклонники автора «Русалки». Послѣдній въ своемъ творчествѣ, послѣ кончины Глинки, случившейся именно въ это время, стоялъ одиноко и былъ уже болѣе или менѣе старымъ и заслуженнымъ композиторомъ. Какъ мы знаемъ, вокругъ него собирались преимущественно поклонники, музыканты, которые—большей частью, по образцу доброй старины—пѣвали романсы, распѣвали застольныя пѣсни хоромъ. Творчество ихъ не волновало, новыхъ путей они не искали, довольствуясь добросовѣстнымъ любительствомъ и

пріятнымъ сознаніемъ находиться въ обществѣ даровитаго русскаго композитора, ихъ пріятеля. Балакиревская молодежь (назовемъ ее такъ, хотя она тогда еще не сплотилась въ кружокъ) цѣнила и любила Даргомыжскаго, но та музыкальная пища, которая вполнѣ насыщала хотя бы генерала Вельяминова или Опочинина, ее не удовлетворяла. Эта молодежь сама чувствовала за собой выроставшія крылья.

Понятно, что и Мусоргскій, отдыхая въ кружкѣ Даргомыжскаго и ставя его творческую личность себѣ въ примѣръ, искалъ *практическаго выхода* изъ своего композиторскаго безсилія: его піанизмъ, въ концѣ концовъ, не могъ удовлетворить его, такъ какъ не вывелъ, въ качествѣ виртуоза, на концертную эстраду, а опыты фортепіанной и вокальной музыки указывали, куда его влекло. Балакиревъ, несмотря на молодость (ему въ это время было 20 лѣтъ, Мусоргскому—18), *уже* зарекомендовалъ себя и какъ концертный піанистъ (онъ только что выступилъ съ успѣхомъ нѣсколько разъ публично въ Петербургѣ) и какъ композиторъ, даже оркестровыхъ произведеній; наконецъ, онъ занимался уроками музыки. Немудрено, если на этой почвѣ молодые музыканты скоро сошлись. Мусоргскій принесъ Балакиреву незадолго передъ тѣмъ написанное «Souvenir d'enfance». Балакиревъ нашелъ пьесу незрѣлой и предложилъ написать что либо «болѣе дѣльное». Вѣроятно, тогда именно Мусоргскій и обратился къ Милію Алексѣевичу съ просьбой давать ему уроки теоріи музыки. Самъ Балакиревъ объ этомъ разсказываетъ такъ: «такъ какъ я не теоретикъ и не могъ научить Мусоргскаго гармоніи, то я объяснялъ ему «форму сочиненій». Для этого мы переиграли съ нимъ, въ 4 руки, всѣ симфоніи Бетховена и многое другое еще, изъ сочиненій Шумана, Шуберта, Глинки и другихъ; я объяснялъ ему техническій складъ исполняемыхъ нами сочиненій и его самаго занималъ разборомъ формы. Впрочемъ, сколько помню, добавляетъ М. А., платныхъ уроковъ у насъ было немного; они какъ то и почему то кончились и замѣнились пріятельской бесѣдой».

За это время Мусоргскій написалъ два скерцо, гораздо болѣе понравившіяся Балакиреву, можетъ быть написанныя подъ его руководствомъ.

Первое изъ нихъ (B—dur) извѣстно по исполненію въ оркестрѣ. Какъ мы знаемъ, занятія съ Балакиревымъ скоро прекратились, между тѣмъ они были недостаточны для дальнѣйшей композиторской практики. Сохранившійся въ рукописи *«Опытъ инструментовки»* марша 1861 г. [1]) показываетъ, что Мусоргскій не чувствовалъ себя достаточно подготовленнымъ въ этомъ отношеніи и, выйдя въ отставку, всетаки съ кѣмъ то сталъ заниматься. Новый учитель Мусоргскаго и продолжительность ихъ занятій какъ это ни странно, остались неизвѣстными даже В. Стасову, близко стоявшему къ композитору. Значитъ, Мусоргскій, такъ же какъ и Римскій-Корсаковъ, сознавалъ одно время свое техническое безсиліе; значитъ также,—безусловная довѣрчивость врядъ ли царила въ кружкѣ Балакирева, даже въ началѣ его сплоченія. Подтверждаетъ это и «Лѣтопись» Римскаго-Корсакова, авторъ которой въ то же время побаивался Балакирева, хотя и за другое—за свой піанизмъ, встрѣтившій у послѣдняго рѣшительное порицаніе. Р.-Корсаковъ, пользовавшійся въ знакомыхъ кружкахъ успѣхомъ, именно какъ піанистъ и серьезный музыкантъ, аранжировавшій для домашняго ансамбля разныя вещи Глинки, заявляетъ, что «обо всѣхъ этихъ подвигахъ Балакиревъ и его кружокъ не имѣли понятія; я тщательно отъ нихъ скрывалъ эту мою диллетанскую дѣятельность». Такимъ образомъ, и у Мусоргскаго могъ оказаться учитель, неизвѣстный кружку.

Теперь выяснилось главное. у Мусоргскаго пробудилась и вскорѣ окончательно опредѣлилась потребность посвятить себя музыкѣ. Она основана была на влеченіи къ музыкѣ, быть можетъ на болѣе широкихъ планахъ въ будущемъ (покуда въ его композиторскомъ портфелѣ оказалось на лицо всего лишь нѣсколько романсовъ и фортепіанныхъ пьесъ, въ томъ числѣ скерцо B—dur, наиболѣе грамотное по формѣ), а главное на живыхъ примѣрахъ: вѣдь ни Даргомыжскій, ни Балакиревъ—оба «учи-

[1]) Рукопись на 4 страницахъ заключаетъ партитуру первой части марша (alla marcia notturna), инструментованнаго для дерев. духовыхъ (безъ флейты), валторнъ, тромбоновъ, ударныхъ и струннаго квинтета. На рукописи обозначено: «урокъ къ средѣ», въ концѣ приписано: «Инструментованъ 14 марта 1861 г. СПБ.. Модестъ Мусоргскій».



Г. П. РОБЕРЪ ВЪ РОЛИ НАНТЭ И Г-ЖА МЕДАЛЬ (АГАТА).
«LE COSTAUD DES ÉPINETTES» Т. БЕРНАРА И А. АТИСЪ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

теля» его—техническаго образованія не получили и вышли въ композиторы также изъ любителей. Лѣтомъ и осенью 1858 г. Мусоргскій, по словамъ В. В. Стасова, велъ съ нимъ долгіе разговоры въ виду своего рѣшенія выйти въ отставку. Стасовъ его отговаривалъ, указывая на примѣръ Лермонтова, который совмѣстилъ военную службу съ поэзіей.

— То былъ Лермонтовъ, а то я, возражалъ Мусоргскій,—онъ, можетъ быть, умѣлъ сладить и съ тѣмъ и съ другимъ, а я--нѣтъ; мнѣ служба мѣшаетъ заниматься, какъ мнѣ надо!» И онъ былъ несомнѣнно правъ: музыкальняя техника съ неба не могла упасть, и создавать крупныя партитуры, въ часы досуга отъ парадовъ, дежурствъ и т. п., было дѣломъ мудренымъ. Не встрѣтилъ Мусоргскій поддержки своимъ планамъ и у другихъ товарищей по кружку, хотя бы потому, что онъ представилъ еще недостаточно доказательствъ своихъ композиторскихъ данныхъ или же потому, что о послѣднихъ въ кружкѣ были вообще невысокаго мнѣнія. Несмотря на всѣ отговоры, Мусоргскій всетаки вышелъ въ отставку весной слѣдующаго года, поставивъ оправданіемъ своимъ нежеланіе отправиться жить въ Царскую Славянку (въ виду своего перевода въ стрѣлковый баталіонъ, расположенный тамъ), вдали отъ матери и своихъ музыкальныхъ друзей. Нельзя также вполнѣ согласиться съ заявленіемъ Н. Компанейскаго, будто бы только недостатокъ средствъ заставилъ его выйти въ отставку,—Мусоргскаго потянуло теперь къ музыкѣ дѣйствительно серьезно. Да, годы, вырвавшіе Мусоргскаго изъ домашней деревенской среды и водворившіе его въ стѣны юнкерской школы и казармы, сдѣлали свое недоброе дѣло. Въ будущности его результаты ихъ сказались болѣе рѣзко, а въ музыкальной дѣятельности Мусоргскій никогда не смогъ осилить своей технической неподготовленности; его старанія зачастую разбивались не только нахлынувшимъ вскорѣ стремительнымъ потокамъ творческихъ замысловъ, но и неумѣніемъ взять себя въ руки и засѣсть за черную подготовительную работу. Онъ остался на всю жизнь геніемъ съ полусломанными крыльями.

Почти вслѣдъ за выходомъ въ отставку, лѣтомъ того же года, Мусоргскій слегъ въ сильной нервной болѣзни, отъ которой излѣчился, бла-

годаря купаньямъ въ Старой Руссѣ. Снова не достаетъ данныхъ для выясненія причинъ, вызвавшихъ послѣднюю. Насколько все таки за этотъ короткій періодъ онъ успѣлъ измѣниться, показываетъ разсказъ Бородина о второй случайной встрѣчѣ съ Мусоргскимъ, осенью 1859 г., у доктора артиллерійскаго училища проф. С. А. Ивановскаго. Бородинъ даетъ теперь новый портретъ бывшаго гвардейца-диллетанта, начинавшаго чувствовать болѣе твердую почву подъ собой и, вмѣстѣ съ тѣмъ, обнаружившаго вліяніе балакиревскаго кружка. «Мусоргскій, пишетъ Бородинъ, былъ уже въ отставкѣ. Онъ порядочно возмужалъ, началъ полнѣть, офицерскаго пошиба у него уже не было. Изящество въ одеждѣ, въ манерахъ было то же, что и прежде, но оттѣнка фатовства не осталось не малѣйшаго. Насъ представили другъ другу. Мы, впрочемъ, сразу узнали одинъ другого и вспомнили первое наше знакомство у Попова. Мусоргскій объявилъ, что онъ вышелъ въ отставку, потому что «спеціально занимается музыкой, а соединить военную службу съ искусствомъ — дѣло мудреное» и т. д. Разговоръ невольно перешелъ на музыку. Я былъ тогда еще ярымъ мендельсонистомъ, Шумана не зналъ почти вовсе, а М. былъ уже знакомъ съ Балакиревымъ, понюхалъ всякихъ «новшествъ» музыкальныхъ, о которыхъ я не имѣлъ и понятія. Ивановскіе, видя, что мы нашли общую почву для разговора—музыку, предложили намъ сыграть въ четыре руки, и именно A—moll'ную симфонію Мендельсона. Мусоргскій немного поморщился и сказалъ, что очень радъ, только, чтобъ его уволили отъ Andante, которое совсѣмъ не симфоническое, а одно изъ «Lieder ohne Worte», или что то въ этомъ родѣ, переложенное на оркестръ. Мы сыграли первую часть и скерцо. Послѣ этого М. началъ съ восторгомъ говорить о симфоніяхъ Шумана, которыхъ я тогда еще не зналъ вовсе. Онъ сталъ играть мнѣ кусочки изъ es-dur'ной симфоніи Шумана; дойдя до средней части, онъ бросилъ, сказавъ: «Ну, теперь начинается музыкальная математика!» Все это мнѣ было ново, понравилось. Видя, что я интересуюсь очень, онъ еще кое что сыгралъ мнѣ новое для меня. Между прочимъ, я узналъ, что онъ пишетъ и самъ музыку. Я заинтересовался, разумѣется, и онъ сталъ

мнѣ наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не B—dur'ное). Дойдя до Trio, онъ процѣдилъ сквозь зубы: «ну, это восточное!» и я былъ ужасно изумленъ небывалыми, новыми, для меня элементами музыки. Не скажу, чтобъ они мнѣ даже особенно понравились сразу; они скорѣе какъ то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного больше, я началъ понемногу оцѣнять и наслаждаться. Признаюсь, заявленіе его, что онъ хочетъ посвятить себя серьезно музыкѣ, сначала было встрѣчено мною съ недовѣріемъ и показалось маленькимъ хвастовствомъ: внутренно я подсмѣивался немножко надъ нимъ. Но, прослушавши все его «Скерцо», я призадумался: вѣрить или не вѣрить?»

Отставка Мусоргскаго и добытая имъ такимъ образомъ свобода для дальнѣйшей музыкальной дѣятельности явились столь-же рѣшающимъ фактомъ въ его жизни, какъ, нѣсколько раньше, знакомство съ Даргомыжскимъ и Балакиревымъ. Но эти событія не исчерпываютъ всѣхъ перемѣнъ, вліявшихъ на него лично и на его творчество. Одна за другой слѣдовали подобныя перемѣны, налагавшія сильный отпечатокъ на его характеръ и внутренную жизнь. Въ 1862 г. Мусоргскому пришлось разстаться съ горячо любимой имъ матерью, переселившейся въ деревню; до сихъ поръ они жили не разлучаясь. Возможно, что переѣздъ былъ вызванъ разстройствомъ дѣлъ по имѣнію. Послѣднее обстоятельство перевернуло пріятную мысль объ обезпеченной жизни «ради искусства» и заставило Мусоргскаго черезъ годъ поступить на казенную службу въ Инженерный Департаментъ. Одновременно Мусоргскій прожилъ всего годъ у старшаго брата, а затѣмъ поселился съ новыми товарищами въ общей квартирѣ, устроенной на манеръ «коммуны». Этотъ періодъ завершился кончиной матери композитора, вторичной сильной нервной болѣзнью и выходомъ изъ «коммуны».

Всѣ эти жизненныя испытанія не сбивали Мусоргскаго съ пути къ твердо поставленной имъ цѣли. Напротивъ, эти перемѣны, порой напоминавшія «удары судьбы», очищали его все болѣе отъ наростовъ диллетантизма, углубляли его художническую натуру, дѣлали ее болѣе гибкой и

воспріимчивой. Въ эти первые годы балакиревскаго ученія и вліянія Мусоргскій, кромѣ нѣсколькихъ романсовъ, написалъ два Скерцо, Интермеццо, Прелюдъ, Impromptu, какой то Menuet monstre (какъ онъ называетъ въ своей автобіографіи одну пьесу, не сохранившуюся въ рукописи). На черновомъ нотномъ обрывкѣ, на которомъ записанъ первый набросокъ пѣсни Балеарца для «Саламбо», можно прочесть полуистертую надпись карандашомъ, рукою Мусоргскаго—«*я напишу симфонію*». Подобное, вѣроятно затаенное, желаніе молодого композитора не покажется страннымъ, если вспомнить, что около того же времени онъ принимался за сонату (Intermezzo symphonique—часть таковой), писалъ Preludio in modo classico; возможно, что упомянутый и затерявшійся Menuet monstre составляетъ часть этой задуманной симфоніи. Успѣхъ B-dur'наго скерцо, сыграннаго въ 1861 г. въ симфоническомъ концертѣ Русскаго Музыкальнаго Общества, могъ поощрить Мусоргскаго къ сочиненіямъ подобнаго рода.

В. Стасовъ называетъ направленіе этого періода «идеальнымъ». Точно также его можно назвать подражательнымъ. Мусоргскій подражаетъ Шуману, даже Баху, Балакиреву, Даргомыжскому, даже Сѣрову. Только постепенно онъ нащупываетъ *свою* тропу въ искусствѣ, расчищаетъ ее и ведетъ въ даль. Однако, и въ произведеніяхъ этого періода не только замѣтенъ прогрессъ, сравнительно съ его первыми композиторскими попытками, но, подчасъ, въ нихъ проглядываютъ своеобразные обороты и пріемы, предвѣщающіе будущаго *подлиннаго* Мусоргскаго. Замѣтенъ прогрессъ и въ количественномъ отношеніи сочиненій, свидѣтельствуя о болѣе регулярной работѣ молодого композитора. До сихъ поръ были извѣстны немногіе романсы Мусоргскаго юношескаго періода; большинство ихъ считалось утерянными. Недавно, однако библіотекарь парижской Большой оперы отыскалъ собственноручную рукопись Мусоргскаго, заключавшую 18 романсовъ, въ томъ числѣ 12 неизвѣстныхъ, относящихся къ 1857—66 гг. [1]).

[1]) Краткое описаніе ея сдѣлалъ д-ръ Л. Лалуа въ «Русск. Муз. Газетѣ» за 1909 г. №№ 13—14. 4 пьесы этой серіи (съ французскимъ переводомъ текста) были напечатаны въ майской книжкѣ въ изд. Bulletin de S. I. M. за 1909 г.





Г. ГАРРИГЪ ВЪ РОЛИ КЛОДА БРЕВЭНЪ И Г. АНДРІЁ ВЪ РОЛИ ДУАЗО.
«LE COSTAUD DES ÉPINETTES» Т. БЕРНАРА И А. АТИСЪ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Любопытно, что Мусоргскій озаглавилъ ее «*Юные годы*» и такимъ образомъ самъ установилъ первый періодъ своей творческой дѣятельности. Теперь оказалась возможность возстановить болѣе полный каталогъ произведеній Мусоргскаго этого періода [1]).

Въ своихъ юношескихъ пѣсняхъ Мусоргскій всетаки очень далекъ отъ обычнаго типа салоннаго романса. Только немногіе изъ нихъ поютъ слова любви или о дѣвицахъ, коимъ они посвящены. Среди нихъ мы встрѣчаемъ и грустную «Пѣснь старца», и героическую еврейскую пѣснь «Царь Саулъ» (на текстъ изъ Байрона), и широкую, декламаціоннаго характера, пѣсню «Листья шумѣли одиноко», на слова Кольцова. Мусоргскій въ нихъ не только способный ученикъ Даргомыжскаго; чувствуется, что область художественной пѣсни—его сфера. Напѣвъ голоса уже достаточно гибко слѣдитъ за текстомъ, онъ вполнѣ выразителенъ. Менѣе свободнымъ оказался Мусоргскій въ своихъ инструментальныхъ произведеніяхъ. Онъ стѣсненъ здѣсь требованіями симметричности формы, ея развитія; все это всегда было ему чуждо. Образцомъ для него въ скерцо Cis-moll и Impromptu passionné служилъ Шуманъ. Послѣдняя небольшая фортепіанная пьеска была написана подъ впечатлѣніемъ романа «Кто виноватъ» Герцена. Мусоргскаго увлекла сцена свиданія Владиміра Бельтова и Любы Круциферской въ городскомъ саду. Милая, грустноватая, въ шумановскомъ духѣ, музыка Impromptu (композиторъ назвалъ его «Воспоминаніе о Бельтовѣ и Любѣ») какъ бы иллюстрируетъ настроеніе героевъ популярнаго въ свое время романа Герцена, послѣ перваго и послѣдняго ихъ поцѣлуя: «Бельтовъ былъ упоенъ своимъ счастьемъ; его дремавшая душа вдругъ воскресла со всѣми

---

[1]) Вотъ этотъ каталогъ: *Романсы*: 1858 г.: а) «Веселый часъ», застольная пѣсня, б) «Листья шумѣли уныло», в) «Отчего, скажи, дѣвица» (первый напечатанный въ 1860 г., романсъ М.); 1860 г. «Что вамъ слова любви»; 1863 г.: а) Пѣснь старца изъ «Вильгельма Мейстера», б) «Разстались гордо мы», в) «Царь Саулъ». *Инструментальныя пьесы*: 1853 г. фортепіанныя скерцо B-dur и Cis-moll (сохранились 2 рукописныя редакціи этой неизданной пьесы; 1859 г: а) Kinderscherz для фп., б) Impromptu passionné; 1861 г. Intermezzo. Около того же времени написаны и остальныя инструментальныя пьесы, точныя даты которыхъ покуда установить трудно. Къ 1860 г., кромѣ того, относится музыка къ трагедіи «Эдипъ» Софокла.

своими силами. Любовь, доселѣ сдерживаемая, распахнулась въ немъ, онъ чувствовалъ невыразимое блаженство во всемъ бытіи своемъ»...

Пьеска эта, оставшаяся неизданной (вѣроятно, ее не одобрили товарищи по кружку), была написана вскорѣ послѣ первой болѣзни Мусоргскаго, чѣмъ и объясняется ея печальное настроеніе. Она посвящена Над. Петр. Опочининой (Мусоргскій чувствовалъ къ ней сердечную привязанность) и является одной изъ первыхъ попытокъ его *программной* музыки.

Бо̀льшее художественное значеніе имѣетъ другая фортепіанная пьеса Мусоргскаго также программная,—*Интермеццо*, сильно понравившееся товарищамъ композитора. Оно было написано черезъ 2 года и вышло крупнѣе по размѣру и по содержанію. За это время Мусоргскій успѣлъ возмужать въ художественномъ отношеніи. Въ январѣ 1860 г. впервые было исполнено, подъ управленіемъ А. Г. Рубинштейна, B-dur'ное Скерцо, и если несомнѣнный публичный успѣхъ не могъ не ободрить композитора [1]), то не менѣе важна для него была возможность услышать свое произведеніе въ большомъ оркестрѣ и провѣрить себя. Въ томъ-же году Мусоргскій принялся за болѣе крупную задачу—музыку къ трагедіи Софокла «Эдипъ», которая также была одобрена балакиревскимъ кружкомъ. «Интермеццо» явилось новымъ и еще болѣе удачнымъ опытомъ инструментальной музыки и вылилось подъ живымъ яркимъ впечатлѣніемъ одной деревенской сценки. Въ одинъ изъ праздниковъ (Мусоргскій гостилъ въ деревнѣ у матери), въ солнечный зимній день, онъ увидѣлъ толпу мужиковъ, шагавшихъ по сугробамъ въ церковь; поминутно многіе изъ нихъ проваливались въ снѣгъ и

---

[1]) Сохранился печатный отзывъ объ этомъ первомъ успѣхѣ Мусоргскаго. *Сѣровъ* въ «Музык.-Театр. Вѣстникѣ» (1860 г. № 3), рецензируя данный концертъ Музык. Общества, пишетъ: «Еще пріятнѣе было встрѣтить горячее сочувствіе публики къ русскому композитору М. П. Мусоргскому, дебютировавшему весьма хорошо, къ сожалѣнію, только слишкомъ короткою оркестровою пьесою. Его скерцо... обличаетъ рѣшительный талантъ въ молодомъ музыкантѣ, выступающемъ на авторскомъ поприщѣ. Замѣчательно, что этотъ симфоническій отрывокъ композитора, еще неизвѣстнаго, рядомъ съ музыкою знаменитаго маэстро (въ томъ же концертѣ исполнялись 2 №№ изъ «Струэнзе» Майербера) не только не потерялъ ничего, но очень много выигралъ».

снова выкарабкивались. «Это разсказывалъ «по секрету» Мусоргскій своему пріятелю Стасову, «было все вмѣстѣ и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдругъ—вдали показалась толпа молодыхъ бабъ, шедшихъ съ пѣснями, съ хохотомъ по ровной тропинкѣ. У меня мелькнула въ головѣ эта картина въ музыкальной формѣ, и сама собою неожиданно сложилась первая «шагающая вверхъ и внизъ» мелодія à la Bach; веселыя, смѣющіяся бабенки представились мнѣ въ видѣ мелодіи, изъ которой я потомъ сдѣлалъ среднюю часть или Trio. Но все это—in modo classico, сообразно съ тогдашними моими музыкальными занятіями. И вотъ такъ и родилось на свѣтъ мое «Intermezzo». Оно было впослѣдствіи (въ іюлѣ 1867 года, также въ деревнѣ) инструментовано Мусоргскимъ для большого оркестра и посвящено Бородину, который, въ началѣ 60-хъ годовъ, вскорѣ послѣ Римскаго-Корсакова, вступилъ, пятымъ членомъ, въ балакиревскій кружокъ «новой русской школы».

О музыкѣ къ трагедіи «Эдипъ» [1]) можно судить только по одному хору народа въ храмѣ Эвменидъ, вполнѣ оперному и увлекательному. Остальная музыка не сохранилась; уцѣлѣвшій же изъ нея хоръ былъ инструментованъ по совѣтамъ Балакирева, которому и посвященъ, и вскорѣ затѣмъ исполненъ въ концертѣ К. Н. Лядова. Этотъ же хоръ Мусоргскій, при сочиненіи «Саламбо», примѣнилъ, почти въ прежней редакціи, для одного изъ финаловъ новой оперы, но въ виду того, что и эта опера осталась невыполненной, хоръ былъ изданъ послѣ смерти композитора отдѣльно въ своемъ первоначальномъ видѣ подъ редакціей Римскаго-Корсакова.

Въ то время, когда сочинялись «Эдипъ» и «Интермеццо», балакиревскій кружокъ переживалъ свою молодую горячую пору. Юноши-композиторы всецѣло находились подъ обаяніемъ своего старшаго (по художественной зрѣлости) сотоварища-учителя, во многомъ руководившаго ихъ музыкальными занятіями. По крайней мѣрѣ, главная часть инструментальныхъ

---

[1]) Переводъ Шестакова трагедіи, на который Мусоргскій писалъ свою музыку, появился въ 1852 г.

пьесъ Мусоргскаго создавалась подъ наблюденіемъ Балакирева; 1-я симфонія и другія юныя произведенія Римскаго-Корсакова—тоже. Исторія кружка «новой русской школы» въ настоящее время во многомъ выяснена; выяснено и значеніе каждаго изъ участниковъ его. «Балакиревскій кружокъ» оказался необходимой художественной *школой* для молодыхъ музыкантовъ. Здѣсь вырабатывались ихъ художественные принципы, устанавливались традиціи, фильтровалось ихъ творчество. Возможно, что безъ «кружка» еще не прояснившіяся дарованія Мусоргскаго и Римскаго-Корсакова пошли бы по иному пути; можетъ быть, Бородинъ, не встрѣтивъ симпатичныхъ ему по душѣ товарищей, не обратилъ бы должнаго вниманія на свой крупный творческій талантъ и почти всецѣло отдалъ бы себя химіи и профессурѣ. Балакиревъ во-время встрѣтилъ и укрѣпилъ добрыя начинанія своихъ молодыхъ друзей [1]). Они шли къ нему съ открытымъ сердцемъ. Достаточно вспомнить о дружеской совмѣстной работѣ, озаряющей эту эпоху «кружка» бодрымъ свѣтлымъ блескомъ. Новыя произведенія—свои и чужія—проигрывались и обсуждались сообща, а затѣмъ исполнялись и на музыкальныхъ собраніяхъ Даргомыжскаго, Стасова, Ц. Кюи, Шестаковой и др. Балакиревъ являлся импульсомъ въ кружкѣ; часто онъ, а также В. Стасовъ, придумывали для того или иного товарища

---

[1]) Въ этомъ отношеніи весьма любопытно свидѣтельство «Лѣтописи» Римскаго-Корсакова. «Несомнѣнно то, говоритъ онъ, что какъ для Кюи, такъ и для Мусоргскаго Балакиревъ былъ необходимъ, какъ совѣтчикъ, и цензоръ, и редакторъ, и учитель, безъ котораго они и шагу ступить бы не могли. Кто, кромѣ него, могъ посовѣтовать и показать, какъ надо исправить ихъ сочиненія въ отношеніи формы? Кто могъ бы упорядочить ихъ голосоведеніе? Кто могъ бы дать совѣты по оркестровкѣ, а въ случаѣ надобности и наоркестровать за нихъ?... Онъ былъ, во всякомъ случаѣ, музыкантъ по существу и по профессіи, а они даровитые любители». Еще болѣе цѣнна характеристика того же автора балакиревской школы, изъ которой онъ и самъ вышелъ: «Руководство и опека надъ не стоявшими на своихъ ногахъ композиторами накладывали на нихъ... извѣстную общую печать, печать балакиревскаго вкуса и пріемовъ... Здѣсь фигурировали извѣстные мелодическіе обороты, извѣстные модуляціонные пріемы, извѣстный колоритъ инструментовки и т. п., происхожденіе которыхъ лежало въ направленіи балакиревскаго вкуса, въ его собственной техникѣ»...



Г-ЖА БАРЕТТА (ДАРЖЕНЪ) И Г-ЖА ДАРЛЕ (АДЕЛЬ).
«LE COSTAUD DES ÉPINETTES» Т. БЕРНАРА И А. АТИСЪ ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРѢ.

по кружку сюжеты оперъ, симфоническихъ и др. произвеленій. Объ инструментальныхъ пьесахъ Мусоргскаго было уже сказано. Его же «Борисъ Годуновъ», «Анджело» Кюи, «Антаръ», «Садко» и другія произведенія Римскаго-Корсакова, «Царская Невѣста» Бородина и «Жаръ птица» Балакирева были задуманы въ *средѣ* кружка; правда, послѣднія двѣ оперы остались невыполненными. Большинство произведеній молодыхъ авторовъ исполнялось въ концертахъ Безплатной школы и симфоническихъ собраніяхъ Музыкальнаго Общества. Такъ дѣло шло до перваго кризиса кружка, невольно наступившаго въ концѣ 1869 года, съ удаленіемъ изъ него Балакирева, переживавшаго въ это время извѣстный нравственный переломъ.

Однако, и въ этотъ первый періодъ кружка отношенія между всѣми отдѣльными его членами не были одинаковы и равноправны. Въ той же «Лѣтописи» Римскаго-Корсакова мы находимъ слѣдующее вполнѣ характерное свидѣтельство: «Балакиревъ и Кюи въ шестидесятыхъ годахъ, будучи очень близки съ Мусоргскимъ и искренно любя его, относились къ нему какъ къ меньшому и притомъ мало подающему надежды, несмотря на несомнѣнную талантливость. Имъ казалось, что у него чего-то не хватаетъ и въ ихъ глазахъ онъ былъ особенно нуждающимся въ совѣтахъ и критикѣ. Балакиревъ частенько выражался, что у него «нѣтъ головы», или что у него «слабы мозги». Балакиревъ и Кюи «чувствовали себя, каждый по своему, зрѣлыми и большими. Бородинъ же, Мусоргскій и я— были незрѣлыми и *маленькими*. Очевидно, что и отношеніе наше къ Балакиреву и Кюи было нѣсколько подчиненное»...

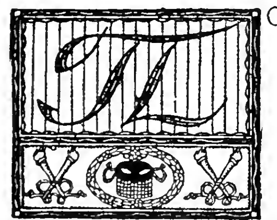
Свидѣтельство Римскаго-Корсакова во многомъ разъясняетъ постепенное распаденіе кружка; объясняетъ оно и постепенное отдаленіе и все бо̀льшую замкнутость Мусоргскаго (параллельно съ причинами житейскаго характера), особенно усилившіяся въ серединѣ 70-хъ годовъ, когда окончательно «разжалась желѣзная рукавица», какъ Мусоргскій назвалъ Балакирева въ одномъ изъ своихъ позднѣйшихъ писемъ. Но и въ разсматриваемый періодъ можно допустить, что Мусоргскій понималъ и чувствовалъ иногда это снисходительно-покровительственное отношеніе со стороны

старшихъ членовъ кружка. Вѣдь не одобряли же они его отвращеніе къ военной службѣ и сознаніе несовмѣстимости ея съ музыкальной дѣятельностью. Врядъ ли вникали они и въ другіе его житейскіе запросы и волненія, которые именно въ то время начали давать себя чувствовать весьма осязательно.

(Окончаніе слѣдуетъ).

ІОСИФЪ КАЙНЦЪ.

Ал. ГИДОНИ.



ОССАРТЪ, Барнай, Кайнцъ... Вотъ три имени, съ которыми нѣмецкая сцена за послѣднее десятилѣтіе связала себя неразрывно. Кто изъ русскихъ театраловъ, слышавшихъ великолѣпную декламацію Поссарта, не слушалъ ее, какъ музыку; кто изъ видѣвшихъ Барная не поражался прекрасными его внѣшними данными, пластичностью жеста и артистической законченностью исполненія... Геніальная точность была въ игрѣ этихъ актеровъ,—быть можетъ, именно точность эта, удивляя, поражая насъ, оставляла сердца наши холодными... Никакой театральный зритель въ мірѣ не привыкъ такъ требовать отъ актера способности потрясать, какъ русскій... Судьба лишила Кайнца возможности познакомить широкую русскую публику со своимъ дарованіемъ въ такой степени, какъ это удалось Поссарту и Барнаю, часто у насъ гостившимъ... Между тѣмъ, чтобы понравиться русскому театралу, у Кайнца было всего больше данныхъ.

Въ характерѣ нѣмецкой публики, а потому и въ характерѣ исполненія нѣмецкихъ актеровъ есть значительная доза сентиментальности, намъ совершенно чуждой. Нѣмецкій актеръ чаще всего заключаетъ въ себѣ два недостатка: онъ или играетъ на стрункѣ пріятной чувствительности,—чѣмъ легче всего покорить широкую публику,—или онъ обращается къ

меньшинству и тогда, удовлетворяя литературнымъ симпатіямъ нѣмецкаго интеллигентнаго зрителя, скандируетъ стихи съ такимъ главенствующимъ разсчетомъ, чтобы каждое его слово было образцомъ нѣмецкаго произношенія, чтобы зритель слышалъ и чувствовалъ въ каждомъ словѣ звуковую прелесть родного языка... Отчасти въ этомъ когда-то необходимомъ, а по теперешнему времени излишнемъ свойствѣ виноваты такіе учителя прошлаго поколѣнія нѣмецкихъ артистовъ, какъ Лаубе, Дингельштедтъ и др. Вредно это свойство драматическаго исполненія потому, что, выдвигая на первый планъ, задачи чисто декламаціонныя, во имя принципа охраненія и развитія чистой нѣмецкой рѣчи, свойство это въ то же время вліяло ослабляющимъ образомъ на силу и экспрессію драматическаго выраженія.

Кайнцъ былъ первый, кто, выступивъ въ трагедіяхъ Шекспира и Шиллера, показалъ личнымъ примѣромъ, что задачи декламаціи и задачи драматическаго исполненія не совпадаютъ. Часто приходится слышать и у насъ—при всей простотѣ русскаго театральнаго исполненія—какъ актеръ, разсказывая въ монологѣ о событіи, которое зритель уже видѣлъ собственными глазами, долго, различными модуляціями въ голосѣ, окрашивая каждый эпитетъ, каждое сравненіе, живописуетъ ту же картину... Такой актеръ забываетъ, что сцена не терпитъ повтореній, тѣмъ болѣе повтореній по самому свойству ихъ слабѣйшихъ (описательный монологъ, конечно, слабѣе драматической сцены). Между тѣмъ, почти всегда описательныя части монологовъ суть не что иное, какъ психологическія предпосылки новаго драматическаго момента, заключающагося въ послѣднихъ двухъ-трехъ строкахъ даннаго текста.

Кайнцъ смѣло нарушалъ обычныя традиціи, жертвуя декламаціей ради дѣйствія. Въ этомъ отношеніи онъ расходился не только съ традиціями нѣмецкой сцены, но и съ правилами, преподанными французами. Такъ, напр., въ «Принцѣ Гомбургскомъ» (одна изъ коронныхъ его ролей) Кайнцъ длинный (въ двадцать строкъ) и довольно скучный монологъ читалъ въ 35 секундъ, явнымъ образомъ «смазывая» его, для того чтобы ярко, незабываемо сказать двѣ заключительныя строки его, въ которыхъ снова вспыхивалъ огонь

драматическаго дѣйствія. Кайнцъ говорилъ на сценѣ, никогда не декламировалъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, чудесный мелодичный голосъ его и тонкое художественнее чутье не позволяли ему впадать въ вульгарность, столь ужасную для трагическаго актера... Если Поссартъ и Барнай культивировали «искусство чтенія», то Кайнцъ одинъ показалъ себя мастеромъ рѣчи... Вотъ почему не Барнай, несмотря на его мейнингенскую выучку, а Кайнцъ былъ великимъ реалистомъ нѣмецкой сцены.

Ошибочно было бы думать, что для Кайнца реальность совпадала съ близостью къ жизни. Принципъ: «реально то, что близко дѣйствительности», не нашелъ въ Кайнцѣ сторонника. Онъ зналъ, что сцена имѣетъ какіе-то свои законы и тайны, онъ зналъ, что между рампой и партеромъ—пропасть непроходимая, что жизнь, перенесенная на сцену, звучитъ ложью и что надобно найти какой-то раккурсъ ея, для того чтобы жизнь была со сцены правдоподобной... Барнай и Поссартъ, какъ трагическіе актеры, могли создаться только на почвѣ увлеченія нѣмцевъ литературной разработкой трагедій Шиллера и Шекспира, главнымъ образомъ Шекспира. Кайнцъ былъ самъ по себѣ. Онъ былъ сыномъ молодой Германіи, выступившей на путь общеміровой. Съ одинаковой легкостью, съ одинаковымъ пониманіемъ толковалъ онъ роли классическаго репертуара и «Привидѣнія» Ибсена...

Была еще одна черта въ дарованіи Кайнца, необычайно привлекательная въ немъ, какъ въ нѣмцѣ... Этотъ небольшого роста, очень подвижный, худенькій актеръ, съ умными глазами, нервнымъ жестомъ и высокимъ мелодичнымъ голосомъ, былъ очень легокъ... Игра его была граціозна. Онъ былъ созданъ для ролей, изображающихъ юношу-героя. Ромео и Донъ Карлосъ—вотъ двѣ роли, которыхъ Германія не забудетъ въ исполненіи Кайнца. Удивительная гармонія юношеской восторженности, пылкости и граціи любовника, ищущаго привлечь къ себѣ сердце возлюбленной, сочетались въ игрѣ Кайнца—Ромео, съ гордымъ героизмомъ благороднаго Веронца, чувствующаго за собою нѣсколько поколѣній патриціевъ...

Одинъ изъ критиковъ, говоря о Кайнцѣ въ роляхъ классическаго репертуара, обронилъ нѣсколько характерныхъ фразъ. Вотъ онѣ: «худож-



никъ носилъ праздничное платье трагическаго стиха съ такой благородной простотой, съ какою только средневѣковый рыцарь могъ носить придворное платье». Но и придворный костюмъ носилъ Кайнцъ съ точно такою же легкостью. Не даромъ другой критикъ (Otto Stoesse), говоря о спектаклѣ съ участіемъ Кайнца, замѣтилъ, что его партнеры рядомъ съ нимъ напоминали крестьянъ...

Быть можетъ, такому впечатлѣнію способствовали мудрая скупость жеста и такая же экономія въ выдѣленіи ударяемыхъ словъ,—только тѣхъ, которыя представлялись Кайнцу значительными и по ходу драмы важными.

Любопытно отношеніе Кайнца къ театральной критикѣ. Онъ не любилъ ея, вѣрнѣе, ея боялся. Готовность нѣкоторыхъ театральныхъ критиковъ авторитетно, съ одного раза, судить о сценическомъ впечатлѣніи, продолжавшемся не долѣе двухъ—трехъ секундъ, его изумляла. Часто Кайнцъ говорилъ, что онъ не знаетъ, насколько справедливы утвержденія критиковъ, приписывающихъ ему то или иное толкованіе роли: не знаетъ потому, что у него есть мнѣніе объ исполненной трагедіи, есть знаніе быта ея и нѣтъ пониманія исполненной роли, — онъ видитъ роль, *какъ человѣка*, но не понимаетъ ее, какъ идею. Его смѣшило, когда ему приходилось читать въ различныхъ рецензіяхъ сужденія хвалебныя или отрицательныя о такихъ подробностяхъ исполненія, которыя имѣли на сценѣ мѣсто совершенно непредвидѣнно,—не по мысли актера, но въ силу слѣпого случая...

И Кайнцъ боялся театральной критики потому, что прочитанная театральная рецензія зачастую навязывала ему свое представленіе о данной пьесѣ, данной роли...

* * *

Кайнцъ родился въ 1858 г. Его раннее дѣтство протекало въ небольшомъ провинціальномъ городѣ Визельбургѣ, въ Австріи. Уже девяти лѣтъ родители Кайнца, люди съ достаткомъ, послали его учиться въ Вѣну. Первоначально отдали его въ школу піаристовъ, но оттуда мальчику скоро пришлось уйти, въ виду сильнѣйшей нелюбви къ греческому языку; его по-

мѣстили въ реальное училище. Родители имѣли въ виду послѣ училища отдать его въ высшую реальную школу и затѣмъ довести до политехникума. Однако, надежды отца Кайнца не оправдались. Сценическія способности Кайнца были замѣчены учителемъ и учениками, сотоварищами маленькаго реалиста. Въ противность обыкновенію большинства педагоговъ первый учитель Кайнца не только не препятствовалъ мальчику заниматься декламаціей, но даже поощрялъ его на этомъ пути. Однако, неумѣренное увлеченіе искусствомъ отразилось на общихъ знаніяхъ молодого Кайнца и педагогическій совѣтъ училища предложилъ ему остаться на второй годъ. Къ счастью мальчика отецъ его явилъ рѣдкій примѣръ внимательнаго и чуткаго отношенія къ духовнымъ запросамъ своего сына. Приходится часто читать въ различныхъ автобіографіяхъ артистовъ, что отецъ артиста А или Б всячески препятствовалъ поступленію сына на сцену. Иное мѣсто отведено въ біографіи Кайнца его отцу. Увѣровавъ въ способности сына, отецъ съ поразительнымъ упорствомъ помогалъ сыну въ его работахъ всѣми средствами, ходилъ съ нимъ къ различнымъ авторитетамъ сцены того времени. Сужденія, уклончивыя или отрицательныя Кайнца-отца не огорчали, не отстраняли отъ разъ принятаго рѣшенія, но заставляли съ еще большей настойчивостью проводить Іосифа на сцену.

Существовалъ въ то время въ Вѣнѣ подъ руководствомъ одного изъ сотрудниковъ знаменитаго Генриха Лаубе театръ, извѣстный подъ названіемъ театра Сулковскаго. Въ театрѣ этомъ часто играли артисты придворной сцены, но главный кадръ сотрудниковъ театра составляли «любители драматическаго искусства», которымъ за деньги предоставлялась возможность выступать по разу въ эффектныхъ роляхъ классическаго и современнаго репертуара. За деньги же (въ большомъ размѣрѣ) возможность выступать повышалась, удваивалась, утраивалась и т. д. На эту сцену поступилъ Кайнцъ. То, что позже составило предметъ наибольшей его гордости,—великолѣпная нѣмецкая рѣчь, въ ту пору ранней юности еще отсутствовала у молодого артиста. Пришлось брать уроки дикціи. Спустя четверть года, Кайнцъ добился дебюта на сценѣ Бургъ-театра, которымъ

руководилъ тогда Дингельштедтъ. Дебютъ состоялся въ присутствіи такихъ судей, какъ Зонненталь, Левинскій, Ла-Рошъ и Августъ Ферстеръ. Послѣдній послѣ дебюта отвелъ Кайнца въ сторону и посовѣтовалъ ему поучиться еще годикъ, а потомъ вмѣстѣ съ нимъ отправиться въ Лейпцигъ, гдѣ имъ была взята антреприза городского театра на 1876-й годъ. Мнѣніе всѣхъ прочихъ судей оказалось для Кайнца невыгоднымъ. Кайнцъ до Лейпцига служилъ еще нѣкоторое время въ Касселѣ съ опредѣленнымъ неуспѣхомъ, что объяснялось неудачнымъ назначеніемъ ему ролей. Кайнцъ не могъ играть фатовъ, между тѣмъ его держали почти исключительно на такихъ роляхъ. Съ тяжелымъ чувствомъ вернулся Кайнцъ въ Вѣну, чтобы взять новый ангажементъ въ Марбургъ, гдѣ онъ служилъ со средней удачей. Лейпцигъ принесъ ему новое разочарованіе. Ферстеръ оказался такимъ же нечуткимъ, какъ и предыдущіе режиссеры. Роль Фердинанда въ «Коварствѣ и любви» незадолго до постановки была онъ него отнята. Худенькій, некрасивый, невзрачный актеръ, съ неяснымъ произношеніемъ, не могъ понравиться лейпцигской публикѣ. Антипатія лейпцигскихъ театраловъ къ Кайнцу возросла до необычайныхъ размѣровъ. Его освистывали изъ спектакля въ спектакль съ регулярностью, достойной лучшей участи. Въ этомъ походѣ противъ Кайнца были совершенно единодушны какъ зрители, такъ и пресса. Великій артистъ съ терпѣніемъ и тайной горечью переносилъ насмѣшки, сыпавшіяся на него, свистъ, завершавшій всякій разъ его игру. Съ этимъ годомъ артистической дѣятельности Кайнца связывается одно изъ благороднѣйшихъ выступленій въ защиту большого таланта, которое выпало на долю театральной критики послѣдняго вѣка. Францъ фонъ-Гольштейнъ написалъ въ защиту его горячую статью, которую въ виду отсутствія подходящихъ органовъ печати пришлось выпустить отдѣльной брошюрой. Критика осталась непреклонной, но на зрителей брошюра оказала нѣкоторое воздѣйствіе. Кайнцу блеснулъ первый успѣхъ. Но тутъ же померкъ. Изъ за неожиданныхъ разногласій съ Ферстеромъ ему пришлось покинуть Лейпцигъ. Онъ отправился въ Берлинъ, гдѣ какъ разъ въ ту пору составлялась труппа для гастрольныхъ спектаклей придворнаго мей-

нингенскаго театра. Случай помогъ ему получить ангажементъ въ эту труппу на 300 марокъ ежемѣсячнаго жалованья. Такъ начались гастрольныя поѣздки его по большимъ нѣмецкимъ городамъ, создавшія ему имя и выработавшія въ немъ тѣ прекрасныя качества его дарованія, которыми мы восхищались до послѣднихъ лѣтъ. Въ 1878 году Кайнцъ вновь посѣтилъ Лейпцигъ вмѣстѣ съ мейнингенцами. На этотъ разъ, благодаря авторитету Рудольфа фонъ-Готшалля, отношеніе критики къ его таланту было благопріятно. Черезъ Кельнъ и Гамбургъ вернулся онъ въ 1879 году въ тотъ городъ, гдѣ началась его артистическая карьера—вернулся въ Вѣну. Впечатлѣніе вѣнцевъ отъ игры Кайнца было, повидимому, и на сей разъ далеко не восторженное. По крайней мѣрѣ, переговоры, которые велъ Кайнцъ съ представителями городского театра въ Вѣнѣ объ ангажементѣ, не дали благопріятныхъ результатовъ. Такимъ образомъ, Кайнцу приходилось завоевывать каждый шагъ, каждую позицію на аренѣ нѣмецкаго театра до 1880 года, когда судьба неожиданно отнеслась къ Кайнцу съ благосклонностью. Кайнца пригласилъ Поссартъ на сцену мюнхенскаго придворнаго театра. Здѣсь Кайнцъ пробылъ три года, расширилъ свой репертуаръ, прилежно работалъ надъ недостатками своей дикціи, надъ пластичностью своего жеста и заслужилъ высокое благоволеніе Людвига II, этого короля-артиста, который своимъ художественнымъ чутьемъ вѣрно опредѣлилъ богатую одаренность двадцати-двухъ лѣтняго артиста.

Кайнцъ не пошелъ по стопамъ тѣхъ артистовъ, которые, будучи малообразованными, идутъ по линіи наименьшаго сопротивленія, отрицая необходимость для актера интеллектуальнаго совершенствованія только потому, что имъ некогда или лѣнь учиться. Кайнцъ путемъ самообразованія восполнилъ существенные недостатки въ общемъ своемъ развитіи. Не будетъ преувеличеніемъ, если мы скажемъ, что всякій спеціальный вопросъ, затрагивавшійся въ той или иной пьесѣ, изучался Кайнцемъ чуть ли не по первоисточникамъ. Можетъ быть, потому, что успѣхъ достался Кайнцу съ большимъ трудомъ, онъ никогда не заблуждался въ истинной цѣнѣ того, что люди называютъ успѣхомъ и что различествуетъ столь

сильно отъ понятія «слава» въ истинномъ и высокомъ смыслѣ этого слова. Онъ былъ участникомъ и виднымъ дѣятелемъ мейнингенской труппы, спектакли которой вся Европа того времени считала какимъ-то откровеніемъ. Какъ легко было впасть въ шаблонъ, какъ легко было усвоить трафареты!.. Съ Кайнцемъ этого не случилось. И когда директора организовавшагося въ столицѣ Германіи театра, между которыми были такіе крупные дѣятели сцены, какъ Ферстеръ, Барнай, Гаазе, обратились къ Поссарту съ просьбой принять участіе въ труппѣ «Нѣмецкаго театра», Поссартъ отвѣтилъ буквально слѣдующее: «Поссартъ, лишенный возможности оставить Мюнхенъ, пошлетъ равнаго себѣ замѣстителя». Этимъ замѣстителемъ былъ Кайнцъ. И Кайнцъ не обманулъ возлагавшихся на него надеждъ. На открытіи театра игралъ Кайнцъ Фердинанда въ «Коварствѣ и любви». Этотъ спектакль былъ первой побѣдой Кайнца, рѣшительной и безповоротной. Отсюда начинается слава Кайнца, какъ германскаго артиста. Здѣсь впервые выяснились съ полнотой всѣ тѣ черты его дарованія, которыя дали ему названіе «реалиста нѣмецкой сцены». Онъ оставался на сценѣ «Нѣмецкаго театра» до 1888 года. Въ промежуткѣ этихъ лѣтъ онъ исполнилъ рядъ ролей классическаго репертуара, преимущественно трагедіи Шекспира и Шиллера.

Въ 1888 году, вслѣдствіе возникшихъ разногласій, Барнай выступилъ изъ состава труппы «Нѣмецкаго театра» для того, чтобы основать свой «Берлинскій театръ». Кайнцъ былъ имъ приглашенъ въ составъ новой труппы и принялъ приглашеніе. По нѣкоторымъ причинамъ ему пришлось позже отказаться отъ этого ангажемента. Хотя онъ и представилъ свидѣтельства докторовъ о нервной болѣзни, тѣмъ не менѣе союзъ нѣмецкихъ сценическихъ дѣятелей объявилъ Кайнца подъ бойкотомъ за неисполненіе имъ взятыхъ на себя обязательствъ. Нѣсколько лѣтъ Кайнцъ былъ лишенъ возможности выступать на крупныхъ сценахъ Германіи, скитался по небольшимъ сценамъ берлинскихъ предмѣстій, читалъ лекціи, ѣздилъ по Америкѣ, часто не получая обѣщаннаго гонорара и испытывая значительную нужду. Ему помогъ Ларонжъ, директоръ того же «Нѣмецкаго

театра», который былъ покинутъ Кайнцемъ въ 1888 году. Ларонжъ, выступивъ изъ союза сценическихъ дѣятелей, получилъ право свободы дѣйствій и вернулъ въ свою труппу Кайнца. Если въ первый періодъ своей службы на сценѣ «Нѣмецкаго театра» Кайнцъ создалъ рядъ ролей классическаго репертуара, восполнивъ ихъ нѣсколькими ролями изъ расцвѣтавшей тогда натуралистической драмы, то теперь подъ вліяніемъ новаго режиссера ему пришлось обратиться къ пьесамъ Геббеля. «Царь Кандавлъ»—одна изъ лучшихъ ролей, созданныхъ Кайнцемъ въ этомъ періодѣ его творчества. Повидимому, служба подъ руководствомъ властнаго режиссера въ труппѣ театра, который все болѣе становился капиталистическимъ предпріятіемъ, тяготила Кайнца. И когда онъ получилъ приглашеніе въ Бургъ-театръ, то принялъ его съ удовольствіемъ. Такимъ образомъ, четверть вѣка отдѣляетъ первое выступленіе Кайнца въ Вѣнѣ отъ тріумфальнаго возвращенія Кайнца туда же. Въ 1898 году Кайнцъ гастролировалъ въ Вѣнѣ съ громаднымъ успѣхомъ. Въ слѣдующемъ году онъ вступилъ въ составъ труппы Бургъ-театра, съ которымъ болѣе не порывалъ связи, лишь изрѣдка уѣзжая на гастроли. Къ этому періоду его творчества относится работа въ области классической французской комедіи. «Мизантропъ» и «Тартюфъ» были исполнены имъ не только со всей силой самобытнаго дарованія, но и съ легкостью, чисто галльской. Репертуаръ этого времени у Кайнца очень сборный. Димитрій и Фіеско Шиллера, Ричардъ Второй, Генрихъ V, Анджелло, («Мѣра за мѣру») и Карлъ изъ Геббелевской «Маріи Магдалены», вотъ роли, которыя чередовались безъ системы, одна за другой. Довольно скучную пьесу Гауптмана «Бѣдный Генрихъ» онъ не только спасъ отъ равнодушія своей игрой, но и заинтересовалъ ею вѣнцевъ на долго. Но высшаго подъема, высшей художественной полноты достигъ онъ въ роли Гамлета, исполненіе которой театральная Вѣна не забудетъ. Первое десятилѣтіе настоящаго вѣка знаменуетъ собою уже паденіе творческихъ силъ Кайнца. Человѣкъ, жившій нервами, человѣкъ необычайной пытливости, человѣкъ, не довольствовавшіійся ремесленнымъ однообразіенъ успѣха, но искавшій всегда новыхъ художественныхъ формъ, новыхъ средствъ выраженія, исчерпалъ свой та-

лантъ скорѣе, чѣмъ старшіе его товарищи, Барнай и Поссартъ. Мелодичный голосъ ослабъ, движенія потеряли прежнюю живость, мучительная болѣзнь подолгу держала Кайнца въ кровати, отнимая его отъ сцены. Еще сыгралъ онъ Мефистофеля въ «Фаустѣ». Былъ виденъ большой умъ, большое художественное чутье и большая усталость. 6-го сентября настоящаго года Кайнца не стало.

ДВѢ КНИГИ О ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМѢ.

Замѣтка.

(*Jules Guillemot.* L'évolution de l'idée dramatique chez les maîtres du théâtre de Corneille à Dumas-fils. Paris (Perrin). 1910. 295 p. 3 fr. 50.— *Francisque d'Armade.* Le théâtre français des origines à nos jours. Paris (Delagrave) 1910. 760 p. 6 fr.).

Сырые факты безъ тѣни связующей мысли, поверхностныя обобщенія, не подкрѣпленныя изученіемъ фактическихъ данныхъ: таковы двѣ крайности, изъ которыхъ рѣдко выходитъ литература о театрѣ. Немудрено, что всякій, кто чувствуетъ необходимость осмыслить и обосновать свои сложныя отношенія къ театру, жадно набрасывается на труды, носящіе заглавіе въ родѣ приведенныхъ выше. Къ сожалѣнію, чѣмъ значительнѣе задачи, формулированныя въ этихъ названіяхъ, тѣмъ менѣе удовлетворительнымъ представляется ихъ рѣшеніе въ лежащихъ предъ нами трудахъ. Эволюція драматической поэзіи во Франціи, развитіе французской драматургіи: какъ много могло бы намъ дать надлежащее уясненіе этихъ широкихъ темъ. Франція такъ долго царила въ европейской драмѣ, ея теоретики были такъ близки къ ея театру и его вопросамъ, ея драма была такимъ выразительнымъ и такимъ высокимъ порожденіемъ ея культурной жизни, что представить полную и послѣдовательную картину ея театральнаго развитія значило бы захватить чрезвычайно глубоко и широко. Показать интимную связь французскаго высокаго театра съ національнымъ

творчествомъ, уяснить преобразованіе завѣтовъ классической древности въ ученіи великихъ французскихъ трагиковъ, провести извилистыя, но непрерывныя линіи традиціи между явленіями, казалось бы, столь чуждыми другъ другу, какъ «Сидъ» и «Шантеклеръ», связать исторіей свободныя индивидуальности, опредѣлить размахъ личнаго творчества въ томъ, что представлялось неизмѣнно традиціоннымъ: десятки такихъ и не менѣе заманчивыхъ и достойныхъ задачъ стояли бы предъ изслѣдователемъ, который сумѣлъ бы вдуматься въ тему, избранную г.г. Гильемо и д'Армадомъ. Тема, очевидно, назрѣла, но, увы, несмотря на то, что книга перваго увѣнчана на конкурсѣ «Профессіональной Ассоціаціи Драматической и Музыкальной Критики», а обширной работѣ второго предпослано необузданно панегирическое предисловіе Ж. Ришпена, нынѣ академика,— обѣ книги, оставляя въ сторонѣ трудолюбіе ихъ составителей, свидѣтельствуютъ почти исключительно о наивности, позволяющей людямъ браться за дѣло, объема и трудностей котораго они и не подозрѣваютъ.

Г. Гильемо уже въ предисловіи значительно суживаетъ свою задачу. Рѣчь пойдетъ совсѣмъ не объ «эволюціи драматической идеи». Дѣло попросту въ томъ, что каждому искусству *учатся*: учатся художники, учатся актеры, учатся повара и парикмахеры; говорятъ, есть даже школа воровъ; только у драматурговъ нѣтъ выучки: великіе драматурги творили въ порывѣ вдохновенія и не передали намъ тайны, какъ достался вожделѣнный «élan fougueux de leur essor». Единственное, что они оставили намъ на поученіе, это ихъ предисловія и примѣчанія, подчасъ сопровождающія ихъ произведенія. Вотъ прослѣдить развитіе драматической теоріи, отразившейся въ этихъ эстетическихъ манифестахъ, и составляетъ задачу г. Гильемо. Можно не прибавлять, что собственно развитія, эволюціи въ его работѣ читатель не найдетъ: предисловія изложены хронологически и въ этомъ вся связь ихъ съ исторіей. Но въ томъ, что классики предшествуютъ романтикамъ, нѣтъ никакой необходимости—такъ оно было, не о чемъ тутъ мудрить, и авторъ не пытается установить между смѣнявшими другъ друга теченіями какую либо связь.

Такимъ образомъ подъ видомъ изслѣдованія мы имѣемъ предъ собой коллекцію, пожалуй не лишенную интереса для всякаго, кто интересуется драгоцѣнными для теоріи творчества признаніями и соображеніями великихъ поэтовъ. Книга Гильемо распадается на три главы соотвѣтственно тремъ вѣкамъ французскаго театра, которые почтилъ своимъ вниманіемъ этотъ эволюціонистъ, произвольно оторвавшій великихъ драматурговъ XVII вѣка отъ прошлаго. Съ самаго начала онъ указываетъ на авторитетъ Аристотеля, царившій въ поэтикѣ классицизма, и повторяетъ довольно не новыя соображенія о томъ глубокомъ смыслѣ, который имѣла для своего времени теорія трехъ единствъ. На предисловіи къ «Сиду», воздающемъ столь великую хвалу драматургіи Аристотеля, онъ останавливается весьма подробно. Но среди теоретическихъ признаній Корнеля болѣе чѣмъ предисловія его интересуютъ «Trois discours sur l'art dramatique»; здѣсь достойны, пожалуй, вниманія нѣкоторыя указанія составителя на смѣлость, съ которой Корнель, признавая установленныя правила, разрѣшалъ нарушеніе ихъ. Правила были для него не незыблемымъ символомъ вѣры, а выводами изъ театральной практики и потому, самъ практикъ, онъ былъ всегда за расширеніе возможностей, хотя бы оно казалось эстетической ересью.

Расинъ дѣлаетъ въ теоріи шагъ впередъ; его «предисловія» менѣе уравновѣшены; въ ихъ нервности чувствуется индивидуальность. Мольеру было не до теоріи словесности; въ предисловіи къ «Тартюфу» онъ долженъ былъ оправдываться въ вещахъ болѣе серьезныхъ, чѣмъ нарушеніе драматическаго канона. Съ этой стороны содержательнѣе «Critique de l'École des femmes».

Среди писателей XVIII вѣка авторъ останавливается прежде всего на Вольтерѣ, который въ теоріи драмы, какъ извѣстно, не такъ далеко ушелъ отъ своихъ предшественниковъ. О критическихъ приговорахъ Вольтера часто судятъ по его знаменитому сужденію о «Гамлетѣ» («плодъ воображенія пьянаго дикаря»); надо помнить, однако, что здѣсь же Вольтеръ признавалъ въ трагедіи Шекспира «черты возвышенныя, достойныя

величайшаго генія». Мариво авторъ обходитъ молчаніемъ. Наоборотъ, онъ съ большой обстоятельностью излагаетъ взгляды Бомарше, едва упомянувъ о Дидро.

Въ XIX вѣкѣ его интересуетъ прежде всего Викторъ Гюго перваго періода: авторъ знаменитаго «Предисловія къ *Кромвелю*», затѣмъ—переходъ нѣсколько внезапный—Александръ Дюма-отецъ. Романтики, по мнѣнію г. Гильемо, были недюжинные люди, но не создали ничего. Они разрушали; зато Скрибъ создавалъ, и теоріямъ Скриба удѣлено нѣсколько страницъ передъ Мюссе, котораго авторъ не разсмотрѣлъ среди романтиковъ по той причинѣ, что драмы Мюссе увидѣли сцену лишь послѣ 1848 года. Затѣмъ, мимо Ожье мы приходимъ къ теоріямъ Дюма-сына и, послѣ нѣсколькихъ страницъ, удѣленныхъ Пальерону, останавливаемся на порогѣ новаго вѣка. Заключеніе автора соотвѣтствуетъ по значительности всему его изслѣдованію. Онъ находитъ, что есть правила театральнаго ремесла, что это не догматы, а практическіи указанія, что авторы, ихъ формулировавшіе, не создали ихъ, но открыли, какъ мореплаватель открываетъ новые міры, что всѣ великіе произведенія сцены созданы не только вдохновеніемъ генія, но и его ремесломъ—и такъ далѣе: выводы также легковѣсны, какъ и аргументы, долженствующіе поддержать ихъ. Кой что интересное есть, безспорно, въ книгѣ г. Гильемо. Если отвлечься отъ его дѣтскихъ тенденцій, то надо признать, что сырье, собранное въ его книгѣ и расположенное безъ всякой внутренней связи въ порядкѣ механической хронологіи, все таки представляетъ интересъ и для теоретика и для драматурга. Въ этой пустой и болтливой книгѣ мы все таки сталкиваемся съ мнѣніями о театральномъ искусствѣ, принадлежащими ряду выдающихся драматурговъ, и того, кто хочетъ думать, они, несомнѣнно, наведутъ на мысли.

Книга д'Армада откровенно сплошь состоитъ изъ сырья. Это—опытъ драматической хрестоматіи, въ которой отрывки изъ пьесъ связаны изложеніемъ ихъ содержанія. На какихъ читателей разсчитывалъ составитель, видно уже изъ того, что онъ находитъ нужнымъ объяснять въ подстроч-

ныхъ примѣчаніяхъ такія слова, какъ raté, hostie, piou-piou, coterie, linceul, Croisades, foutez-moi le camp и т. д. Послѣднее выраженіе, очевидностью указываетъ, что составитель имѣлъ въ виду даже не маленькихъ французовъ, которые, конечно, знаютъ, что goujat значитъ грубьянъ, а rasoir—бритва. Итакъ, возможная публика д'Армада—иностранцы, приступающіе къ изученію драматической литературы французовъ. Онъ даетъ недурной подборъ именъ и отрывковъ. Правда, онъ дурно сдѣлалъ, представивъ средневѣковую драму въ нѣсколько модернизованномъ языкѣ, но онъ все таки даетъ образцы такихъ интересныхъ произведеній народнаго творчества, какъ Representation d'Adam, Le jeu de saint Nicolas, миракли, мистеріи, страсти, фарсы, комедіи предшественниковъ Мольера и т. д., вплоть до «великаго вѣка». Сборникъ д'Армада неравномѣренъ: онъ становится все полнѣе и снисходительнѣе по мѣрѣ приближенія къ новому времени. Пиронъ занимаетъ у него больше мѣста, чѣмъ Мольеръ и Мирбо больше, чѣмъ Скрибъ; но это, очевидно, соотвѣтствуетъ, если не дѣйствительному составу нынѣшняго французскаго репертуара, то предполагаемому интересу читателя; вѣдь и мы при первоначальномъ изученіи литературы знакомимся съ произведеніями народной словесности и древней письменности лишь въ извлеченіяхъ. Современность представлена въ книгѣ г. д'Армада особенно полно; здѣсь не только такіе репертуарные драматурги какъ Капюсъ, Доннэ и Бернстейнъ, но и менѣе извѣстные, какъ Жюльенъ, Бернедъ, Жеральди и т. п. Можно пожалѣть, что д'Армадъ, излагая почти всегда лишь одну, наиболѣе извѣстную, пьесу каждаго драматурга, обыкновенно даже не упоминаетъ о другихъ; иначе его книга была бы недурнымъ справочникомъ. Но и въ этомъ видѣ она не лишена интереса и можетъ принести нѣкоторую пользу.

А. Горнфельдъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ

ЕЖЕГОДНИКА

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

Въ теченіе 1911 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4°, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Для ближайшихъ выпусковъ «Ежегодника» редакціей заготовленъ разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: Какъ возникли драматическіе курсы Императорскаго театральнаго училища *Н. С. Васильевой*. — Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи В. Н. Андреева-Бурлака *Б. В. Варнеке*.—Эдипъ и Карамазовы *Максимиліана Волошина*.—Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской*.—Проекты театровъ Гваренги *В. Курбатова*.—Театральныя празднества и театръ въ Павловскѣ *Его-же*.—Воспоминанія объ М. П. Садовскомъ *П. М. Невѣжина*. — Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ А. Н. Островскаго *Н. Н. Окулова* (Тамарина). Около театра *П. А. Россіева*. — Мусоргскій *Н. Ф. Финдейзена*. Театральные огни (Французскій театръ въ СПб. въ 1863—1874 гг.) *Ив. Щеглова*.—Очерки польской драмы *А. И. Яцимірскаго* и др. Кромѣ того, въ распоряженіи редакціи имѣется обзоръ внутренней жизни Императорскихъ театровъ СПб. и Москвы, составленный на основаніи офиціальныхъ данныхъ и иллюстрированный фотографическими снимками съ мастерскихъ, обслуживающихъ Императорскіе театры, очеркъ жизни СПб. театральнаго училища.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ СПб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1—8, кв. 49). Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 р.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.

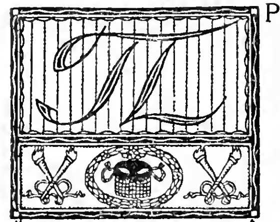
Н. Евреиновъ.

КРѢПОСТНЫЕ АКТЕРЫ.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Императорскихъ СПб. Театровъ, Моховая, 40.
1911.



РИЧИНЫ отмѣны крѣпостного права въ Россіи почти исчерпывающе преподаны въ «Постановленіяхъ о Всемилостивѣйшемъ дарованіи крѣпостнымъ людямъ правъ состоянія свободныхъ сельскихъ обывателей»: «при уменьшеніи простоты нравовъ, при умноженіи разнообразія отношеній, при уменьшеніи непосредственныхъ отеческихъ отношеній помѣщиковъ къ крестьянамъ, при впаденіи иногда помѣщичьихъ правъ въ руки людей, ищущихъ только собственной выгоды, добрыя отношенія ослабѣвали, и открывался путь произволу, отяготительному для крестьянъ и неблагопріятному для ихъ благосостоянія...»

И Высочайшее пресѣченіе пути произвола, конечно, могло вызвать только самую горячую признательность въ лицѣ всѣхъ, кому дороги гуманитарныя начала государственнаго строя.

Крѣпостное право пало благодаря тѣмъ специфическимъ злоупотребленіямъ этимъ правомъ, точнѣе благодаря тѣмъ правонарушеніямъ, борьба съ которыми могла привести къ побѣдѣ высшей справедливости только при отмѣнѣ самого института, дававшаго непрестанный поводъ къ этимъ правонарушеніямъ.

Однако, утверждать вмѣстѣ съ большинствомъ, а въ частности съ проф. И. Иванюковымъ, и притомъ утверждать категорически и безъ единой оговорки, что крѣпостное право «было тормазомъ, рѣшительно препятствовавшимъ развитію Россіи» [1])—значитъ игнорировать тѣ страницы нашей исторіи, которыя для всякаго историка русскаго театра представляются исключительно цѣнными и знаменательными.—Я говорю объ исторіи зарожденія и развитія у насъ помѣщичьихъ театровъ съ крѣпостными актерами.

---

[1]) См. «Паденіе крѣпостного права въ Россіи», И. Иванюкова, стр. 3.

Теперь, на разстояніи пятидесяти лѣтъ отъ манифеста 19 февраля 1861 г., мы съ бóльшимъ безпристрастіемъ можемъ подвести итоги дѣятельности тѣхъ крѣпостниковъ-театраловъ, которыхъ заклеймили въ свое время Грибоѣдовъ и Герценъ.

Конечно, и мы не станемъ искать оправданья тѣмъ жестокостямъ, къ которымъ прибѣгали антрепренеры въ своихъ «барскихъ» театрахъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ мы не зажмуримъ глаза на тѣ свѣтлыя стороны «крѣпостной» сцены, гдѣ суждено было вырости талантамъ Мочалова и Щепкина.

До сихъ поръ помѣщичьи театры разсматривались только съ неприглядной стороны; когда историкъ или беллетристъ хотѣли особенно наглядно показать весь ужасъ крѣпостного режима, они неизмѣнно, какъ на послѣднюю ступень произвола, указывали на прихоть барина, заставлявшаго отъ скуки «представлять на театрѣ» тѣхъ, кому необразованность, безталантность и стыдъ мѣшали должнымъ образомъ удовлетворить капризы меломаніи, вызывая тѣмъ самымъ «отеческія» мѣры, возмутительность которыхъ для современнаго читателя стоитъ на грани безспорнаго.

Такимъ путемъ въ глазахъ многихъ и многихъ культурная цѣнность помѣщичьихъ театровъ была сведена къ нулю и «барскія» антрепризы получили исключительно отрицательное значеніе.

Подобному факту удивляться не приходится: всегда человѣческій умъ больше интересуется исключеніемъ, чѣмъ правиломъ. Если сосчитать страницы астрономіи, посвященныя пятнамъ на солнцѣ, то ихъ, несомнѣнно, окажется больше страницъ, удѣленныхъ самому солнцу. Съ театромъ крѣпостныхъ произошло то-же самое: приковали возмущенные взоры къ исполосованнымъ спинамъ подневольныхъ актеровъ и изъ за этихъ спинъ не увидѣли того храма русскаго сценическаго искусства, который съ неимовѣрнымъ трудомъ, камень за камнемъ, воздвигали наши родовитые антрепренеры.

Но станемъ ли мы отрицать грандіозность величайшей пирамиды изъ за бичей, выпавшихъ на долю исполнительной воли Хеопса! И назвали бы мы Великимъ Петра I-го, еслибъ въ оцѣнкѣ его генія преобразованія исхо-

дили главнымъ образомъ изъ тѣхъ жестокихъ казней, которымъ подверглись бунтовщики-стрѣльцы или хотя бы изъ тѣхъ поученій дубинкой, тяжесть которой испытывалъ любой изъ нерадивыхъ сподвижниковъ царя!

Въ самомъ дѣлѣ, не попали бы мы вообще въ сѣть ошибокъ, если бъ обычное для прошлой эпохи (напр., тѣлесныя наказанія) разсматривали такъ же, какъ необычное для нашего времени.

Къ тому-же, прежде чѣмъ произнести свой судъ надъ театральной дѣятельностью нашихъ дѣдовъ и прадѣдовъ, надлежало бы нѣсколько подробнѣе ознакомиться со столѣтней исторіей искусства и быта крѣпостныхъ актеровъ. (Казалось-бы пришла тому пора!). И именно этому я и хотѣлъ-бы содѣйствовать въ настоящемъ очеркѣ, поскольку я располагаю данными, сюда относящимися [1]).

Первое выступленіе на сценѣ крѣпостныхъ относится къ 1744 году, когда въ придворномъ театрѣ, по случаю обрученія Наслѣдника престола Петра Ѳедоровича съ Ангальтъ-Цербтской принцессой, будущей Екатериной Великой, былъ исполненъ «Балетъ цвѣтовъ», «поелику,—объясняетъ современникъ,—въ немъ актрисы цвѣтками были». Какъ справедливо полагаетъ бар. Н. В. Дризенъ въ своемъ историческомъ очеркѣ «Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ театровъ», всѣ эти—«Роза»—Аксинья, «Ренекулъ»—Елизавета, «Анемонъ»—Аграфена, маргаритки и іасинсы,—были крѣпостныя дѣвушки, можетъ быть учившіяся въ школѣ Ланде, извѣстнаго балетмейстера царствованія Анны Іоанновны, обучавшаго танцамъ и Императрицу Елизавету [2]). Воспитанная французомъ Рамбуромъ, Елизавета

---

[1]) Буду держаться хронологическаго метода изложенія, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, гдѣ группировка нѣкоторыхъ фактовъ (продажа актеровъ, доморощенность и др.) обусловливаетъ желательное отступленіе отъ руководящаго метода.

Здѣсь-же считаю нужнымъ благодарственно указать, что въ собираніи и провѣркѣ литературнаго матеріала о крѣпостныхъ актерахъ мнѣ помогалъ молодой историкъ русскаго театра М. А. Брянскій.

[2]) «Любопытно, замѣчаетъ бар. Н. В. Дризенъ, что въ этомъ спектаклѣ чуть-ли не впервые выступаетъ русская женщина въ качествѣ актрисы, да еще танцовщицы.

Петровна питала большую симпатію ко всему французскому, а въ томъ числѣ и къ театру. Она была Первѣйшей Любительницей и Меценатомъ русскаго сценическаго искусства и именно въ ея царствованіе суждено было основаться русскому театру (1756 г.).

Нечего и говорить, что наши дворяне, всегда увлекавшіеся моднымъ при дворѣ, захотѣли и у себя дома культивировать учрежденіе, въ которомъ, кромѣ пользы просвѣщенія, видѣли еще изящную забаву и роскошь, коей всегда пріятно похвастать. Тамъ и сямъ, въ богатыхъ домахъ, начинают устраивать любительскіе спектакли. Но быть самимъ актерами, учить роли, мазать лицо, волноваться за знаніе мѣста, все это казалось многимъ черезчуръ обременительнымъ; а страсть къ театру все росла и росла. Если раньше эта страсть считалась нѣкоторыми предосудительною, то уже въ царствованіе Императрицы Екатерины II-й съ нею примирились и богобоязливые, тѣмъ болѣе, что въ Указѣ Дирекціи театральной (12 іюня 1783 г.) дозволялось «всякому заводить благопристойныя для публики забавы, держася токмо государственныхъ узаконеній и предписаній въ уставѣ полицейскомъ». («Театръ есть школа народная,—говорила Екатерина Великая,—она должна быть непремѣнно подъ моимъ надзоромъ, я старшій учитель въ этой школѣ и за нравы народа мой отвѣтъ Богу»). И вотъ для лѣнивыхъ и застѣнчивыхъ театраловъ того времени открывался единственный по своей легкости путь удовлетворенія новой страсти: обратить наиболѣе способныхъ изъ своихъ крѣпостныхъ въ лицедѣевъ.

Это и случилось. Къ началу XIX в., по словамъ М. Пыляева, «не было ни одного богатаго помѣщичьяго дома, гдѣ-бы не гремѣли оркестры, не пѣли хоры и гдѣ-бы не возвышались театральные подмостки, на которыхъ приносили посильныя жертвы богинямъ искусства доморощенные артисты» [1]).

Послѣднее обстоятельство тѣмъ болѣе странно, что русская драматическая сцена только въ 1759 году обзавелась собственной актрисой (Т. М. Троепольской)... Впрочемъ, имя танцовщицы Аксиньи (по фамиліи Сергѣевой) официально упоминается въ 1753 году».

[1]) М. Пыляевъ «Полубарскія затѣи», «Ист. В.» 1886 г. сентябрь.

Внявъ изреченію Екатерины Великой—«народъ, который поетъ и пляшетъ, зла не думаетъ»,—наше дворянство, развлекавшееся до тѣхъ поръ главнымъ образомъ псовою охотой и шутами, обрѣло теперь новый интересъ, не менѣе захватывающій, но разумѣется болѣе культурный,—интересъ къ устройству *собственныхъ театровъ*, включая въ это понятіе и актеровъ, въ нихъ игравшихъ.

«При восточной обрядности тогдашней русской жизни,—говоритъ Ек. Лѣткова [1]),—эта новая забава вошла въ обычай, въ правило... Гостей считали долгомъ «угостить» музыкантами или актерами»... (Вѣдь принято *угощать* лучшимъ, что есть въ домѣ!). Именно это выраженіе и употребляютъ современники въ своихъ воспоминаніяхъ о крѣпостномъ театрѣ. «Мы были *угощены* оперою и балетомъ»,—разсказываетъ, напр., графъ Комаровскій про свое пребываніе въ имѣніи графа Ильинскаго [2]). «Бабушка *угощала* насъ доморощенными музыкантами и пѣвцами», вспоминаетъ Е. А. Хвостова, «домашніе театры» (заведенные еще «покойнымъ мужемъ» ея бабушки), гдѣ, между прочимъ, «актерами были тѣ же пѣвцы и пѣвицы» да музыканты, которые «зачастую перебѣгали изъ оркестра на сцену, перемѣняя по обстоятельствамъ смычокъ на шпагу или на палку» [3]).

Какъ мы знаемъ, обязанности дворовыхъ разсматриваемой эпохи (XVIII—XIX в.в.) и безъ того не ограничивались исключительно прислуживаніемъ въ помѣщичьемъ домѣ, но, подобно тому, какъ это было въ древнемъ Римѣ, расширялись иногда до воспитанія дѣтей, обученія ихъ грамотѣ, пѣнія въ церковномъ хорѣ и пр. Такъ «въ московскомъ домѣ Суворова жили цѣлыя партіи пѣвчихъ и музыкантовъ; ихъ содержали тутъ между прочимъ для того, чтобы они могли совершенствоваться въ музыкѣ и пѣніи и пользоваться руководствомъ извѣстныхъ въ то время голицынскихъ артистовъ... Въ случаѣ переѣзда господина въ деревню и

---

[1]) «Отечественныя записки» 1883 г. № 11—«Крѣпостная интеллигенція».

[2]) «Русскій Архивъ» 1867 г.

[3]) «Вѣстникъ Европы» 1869 г. № 8 «Воспоминанія» Е. А. Хвостовой.

ихъ перевозили туда-же» [1]). Наиболѣе-же талантливыхъ изъ крѣпостныхъ посылали учиться за-границу [2]). Въ одномъ изъ наставленій къ управляющему владимірскимъ помѣстьемъ, гдѣ у Суворова были особыя зданія для пѣвчихъ и музыкантовъ, великій полководецъ, между прочимъ, предписываетъ: «Ерофеевъ имѣетъ обучать трагедіямъ и комедіямъ свой штатъ... Васька комикомъ хорошъ; но трагикомъ будетъ лучше Никитка. Только должно ему научиться выраженію, что легко по запятымъ, точкамъ, двоеточіямъ, восклицательнымъ и вопросительнымъ знакамъ. Въ рифмахъ выйдетъ легко. Держаться надобно кадансa въ стихахъ, подобно инструментальному такту,—безъ него ясности и сладости въ рѣчи не будетъ, ни восхищенія—о чемъ ты все сіе подтвердительно растолкуй. Вмѣсто Максима и Бочкина къ комическимъ ролямъ можно пріучать и маленькихъ пѣвчихъ изъ крестьянъ» [3])

Пріучать... Сколько нѣжной заботы въ этомъ выраженіи! Сколько знанія и любви къ дѣлу во всемъ этомъ любопытномъ наставленіи! Какое можетъ быть сомнѣніе въ просвѣтительномъ значеніи для Суворовскихъ крестьянъ театра, на подмостки котораго они могли вступать лишь послѣ обученія кадансамъ, рифмамъ, метрикѣ,—словомъ, грамотѣ высшей ступени!

Къ сожалѣнію, отрывочныя данныя о крѣпостномъ театрѣ знаменитаго генералиссимуса не позволяютъ въ точности судить объ успѣхахъ его труппы. Единственно, въ чемъ мы можемъ быть увѣрены, это серьезность постановки всего театральнаго предпріятія, бывшаго для Суворова скорѣе *дѣломъ*, чѣмъ *забавой*. Талантливый отъ природы артистъ, Суворовъ, по всей вѣроятности, и на своемъ театрѣ, какъ и на «театрѣ» войны, добивался почтенныхъ результатовъ; по крайней мѣрѣ, намъ извѣстно, что онъ строго выбиралъ подвижниковъ новаго дѣла, и если тотъ или

---

[1]) См. «Крестьяне въ царствованіе Императрицы Екатерины II» В. И. Семевскаго стр. 136 и 137.

[2]) De Passenans «La Russie et l'esclavage» II 90—92.

[3]) Рыбкинъ «Генералиссимусъ Суворовъ», стр. 64.



СЦЕНА ВЪ КРѢПОСТНОМЪ ТЕАТРѢ ВО ВРЕМЯ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ «ГАМЛЕТА».
АКВАРЕЛЬ К. ТРУТОВСКАГО.
СОБСТВЕННОСТЬ Ж. А. ПОЛОНСКОЙ.

другой крѣпостной не овладѣвалъ въ должный срокъ мудренымъ искусствомъ— освобождалъ его отъ сцены, а сцену отъ него, простымъ распоряженіемъ снова «посадить на пашню».

Еще большія заботы объ артистической интеллигентности своей крѣпостной труппы проявлялъ знаменитый вельможа Екатерининскаго времени графъ С. П. Ягужинскій, славившійся, наряду съ царскою роскошью своихъ инсценировокъ, талантомъ и образованностью нѣкоего Михаила Матинскаго, крѣпостного, бывшаго одновременно и актеромъ, и ученымъ, и композиторомъ. Какъ извѣстно, опера М. Матинскаго «С.-Петербургскій Гостиный дворъ», долго не сходившая со сцены, выдержала три изданія (1781, 1792 и 1799 г.), а книги его («Начальныя основанія геометріи», «Описаніе различныхъ мѣръ», «Басни и сказки Геллерта и др.») сослужили не малую пользу въ дѣлѣ просвѣщенія тогдашняго общества.

М. Матинскій, однако, не былъ рѣдкимъ исключеніемъ среди крѣпостной массы, подвизавшейся «на театрѣ» или около театра подъ просвѣщеннымъ руководствомъ своихъ вельможныхъ патроновъ.

Такъ, напр., наряду съ М. Матинскимъ можно смѣло поставить нѣкоего Ѳ. Г., крѣпостного артиста князя П. М. Волконскаго, перу котораго принадлежитъ музыка къ оперѣ Хераскова «Милена». Иниціалы другого актера труппы кн. Волконскаго О. L.—встрѣчаются подъ множествомъ прекрасныхъ переводовъ и подъ оригинальными драматическими произведеніями, разыгрывавшимися какъ на сценѣ князя Волконскаго, такъ и въ другихъ театрахъ. О самомъ же театрѣ князя П. М. Волконскаго извѣстно немного; а именно, что князь имѣлъ въ Самотекѣ собственный театръ, устроенный, въ видѣ большого балагана, въ которомъ помѣщалось до 300 человѣкъ. Для открытія здѣсь поставили «Бѣглаго солдата», произведеніе, оказавшееся, по словамъ современника, столь же неудачнымъ, какъ и исполненіе. Между прочимъ, про хозяина этого театра Ю. А. Неледенскій-Малецкій сочинилъ такое четверостишіе:

«И Волконскій съ карусели
Въ шпорахъ звонкихъ прикатилъ,

Весь растрепанъ, какъ съ постели,
Парень этотъ, право, милъ» [1]).

Надо думать, впрочемъ, что постановка «Бѣглаго солдата» была лишь «первый блинъ комомъ», потому что впослѣдствіи, когда Московскій театръ сталъ Императорскимъ [2]) и на немъ въ числѣ свободныхъ подвизалась и пріобрѣтенная казною труппа князя П. М. Волконскаго, подъ его же директорствомъ, игра его бывшихъ крѣпостныхъ вызывала у современниковъ одобреніе. Что же касается постановки пьесъ, то кн. Волконскій относился къ ней съ исключительной заботливостью; такъ, между прочимъ, извѣстно, что актера Волкова (своего же бывшаго крѣпостного актера), игравшаго въ «Русалкѣ» роль Тарабара, князь нарочно посылалъ поучиться въ Петербургѣ у Воробьева, какъ онъ выражался, «тарабарской грамотѣ» [3]).

Здѣсь же слѣдуетъ упомянуть крѣпостного піиту и актера Сибирякова, которому обязанъ своимъ возникновеніемъ Рязанскій театръ (см. ниже) и крѣпостного же поэта и переводчика, при театрѣ графа Шереметева, Василія Вроблевскаго,—личность въ высшей степени даровитую и образованную, перу котораго принадлежитъ переводъ съ французскаго лирической комедіи въ 2 д. «Башмаки Мордоре или Нѣмецкая башмачница», комедіи въ 1 д., «наполненной пѣснями»,—«Двѣ сестры или хорошая пріятельница», комич. оперы въ 2 д. «Живописецъ, влюбленный въ свою модель», и др. [4]).

О самомъ театрѣ графа Шереметева, театрѣ, считавшемся разсадникомъ нашихъ сценическихъ талантовъ конца XVIII вѣка, сохранилось особенно много любопытныхъ и поучительныхъ свѣдѣній.

Собственно говоря, театровъ у графа Петра Борисовича было три: одинъ въ Москвѣ и два въ подмосковныхъ имѣніяхъ Кусковѣ и Останковѣ, причемъ, до постройки главнаго, въ Кусковѣ ихъ было нѣсколько, а

---

[1]) М. И. Пыляевъ «Старая Москва» стр. 529—530.

[2]) 1 апрѣля 1806 г.

[3]) М. И. Пыляевъ «Старая Москва» стр. 136.

[4]) Драмат. Словарь 1881 г.—Театральныхъ пьесъ и другихъ сочиненій В. Вроблевскаго, напечатанныхъ между 1772 и 1797 годами извѣстно болѣе пятнадцати.

именно, какъ это извѣстно по архивнымъ спискамъ, сначала были «Домашній», «Старый», привокзальный, затѣмъ «Новый» и, наконецъ, «Новоустроенный».

По величинѣ Кусковскій театръ равнялся Московскому Малому театру, но удобствами, изящностью отдѣлки и роскошью во много разъ превосходилъ его. Построенъ онъ былъ по плану архитектора Валли и убранъ внутри по рисункамъ знаменитаго Гонзаго [1]).

Однако театръ гр. Шереметева стяжалъ у современниковъ громкую славу не столько богатой красотой архитектуры, сколько отличнымъ исполненіемъ талантливыхъ и образованныхъ крѣпостныхъ артистовъ. Правда, главныхъ исполнителей было немного, но зато каждый изъ нихъ былъ всегда на высотѣ воплощенія своей роли. Вообще же артистовъ у гр. Шереметева было очень много, если включить въ ихъ число всѣхъ танцовщиковъ и танцовщицъ, оркестровыхъ музыкантовъ и хоръ пѣвчихъ.

Лѣтомъ, въ праздники, представленія переносились въ такъ называвшійся «Воздушный театръ», помѣщавшійся подъ открытымъ небомъ въ саду изъ липовыхъ шпалеръ, съ большимъ амфитеатромъ, между итальянскимъ домомъ и деревяннымъ бельведеромъ. На сценѣ «Воздушнаго театра» было поставлено нѣсколько драмъ, съ десятокъ комедій, до двадцати балетовъ и болѣе сорока оперъ [2]), причемъ нѣкоторыя пьесы ставились здѣсь раньше, чѣмъ при дворѣ.

Конечно, такая открытая сцена представляла наряду съ поэтичностью и свои неудобства. Такъ Загоскину довелось однажды присутствовать на представленіи въ «Воздушномъ театрѣ» балета «Венгерской Хижины», во время котораго хлынулъ проливной дождь и крѣпостныя артистки, не смѣя прервать спектакля, дотанцовывали послѣднее дѣйствіе по колѣно въ водѣ.

Французскій посолъ графъ Сегюръ, описывая праздникъ, данный гра-

---

[1]) См. М. И. Пыляевъ «Старая Москва» гл. VIII.

[2]) Такой же приблизительно «Воздушный театръ» былъ еще и въ «Нескучномъ», селѣ князя Д. В. Голицына.

фомъ Петромъ Борисовичемъ Шереметевымъ въ 1787 году, въ бытность Екатерины II въ Кусковѣ, между прочимъ писалъ:

«На прекрасномъ театрѣ представляли большую оперу; не зная языка русскаго, я могъ только судить о музыкѣ и о балетѣ: первая изумила меня пріятною гармоніей, послѣдній изящнымъ богатствомъ одеждъ, красотою, искусствомъ танцовщицъ и легкостью мужчинъ. Болѣе всего казалось мнѣ непостижимымъ, что стихотворецъ и музыкантъ, написавшіе оперу, архитекторъ, построившій театръ, живописецъ, украсившій оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы въ балетѣ, музыканты, составлявшіе оркестръ, всѣ принадлежали графу Шереметеву, который тщательно старался о воспитаніи и обученіи ихъ, коему они одолжены своими дарованіями» [1]).

Императрица осталась очень довольна представленіемъ Шереметевской труппы (давали оперу «Самнитскіе браки» и балетъ), допустила артистовъ къ рукѣ и роздала имъ цѣнные подарки [2]). По словамъ современника, представленія, предшествовавшія этому спектаклю, «можно считать репетиціями: только съ этихъ поръ пьесы вступили на свою настоящую дорогу, при окончательномъ устройствѣ театра. Впослѣдствіи давали здѣсь собственныя произведенія Императрицы, напр. «Февея» [3]).

Немудрено, что «богатая изящность одеждъ» крѣпостныхъ гр. Шереметева такъ поразила гр. Сегюра, т. к. театральнаго платья, парчеваго, шелковаго и прочаго было, по описи 1811 года, семнадцать сундуковъ, а разныхъ уборовъ, перьевъ, обуви и т. п.—семьдесятъ шесть сундуковъ.

Роскошь спектаклей Кусковскаго театра, на которые стекалась по четвергамъ и воскресеньямъ (дни представленій) вся Москва, т. к. входъ для всѣхъ былъ безплатный, побудила тогдашняго содержателя Московскаго частнаго театра Медокса обратиться къ главнокомандующему князю

---

[1]) «Записки графа Сегюра» ч. 3, стр. 198—199.

[2]) Ведемейеръ.—«Дворъ и замѣчательные люди».

[3]) Баронъ Н. В. Дризенъ «Матеріалы къ исторіи русскаго театра» (примѣчаніе 128-ое).

А. А. Прозоровскому съ жалобой на графа Шереметева, отбивающаго у него зрителей, между тѣмъ какъ онъ, Медоксъ, кромѣ прочихъ расходовъ вноситъ еще «условленную часть своихъ доходовъ Воспитательному дому».

Какъ уже сказано, Шереметевскій театръ сталъ на твердую почву лишь съ 1787 года; расцвѣтъ же его относится къ 1790 году страстной любви графа Николая Петровича къ крѣпостной актрисѣ его театра Парашѣ (а по сценѣ Жемчуговой, какъ назвалъ ее самъ графъ), о романической судьбѣ которой долгое время была въ ходу пѣсня «Вечоръ поздно изъ лѣсочка я коровъ домой гнала»...

Но прежде, чѣмъ говорить объ этой знаменитой красавицѣ, сыгравшей такую большую роль въ исторіи Шереметевскаго театра, посмотримъ сначала на характерныя черты изъ быта товарищей по искусству Параши.

Какъ передаетъ П. Безсоновъ [1]), недалеко отъ зданія театра находились такъ называемыя «службы», гдѣ были размѣщены особо музыканты и пѣвчіе. Музыкантами, въ числѣ которыхъ славились Дмитрій Трехваловъ, Алексѣй Скворцовъ, Осипъ Долгоносовъ и Василій Зайцевъ, завѣдывали иностранцы, а именно Файеръ и Фацинь (или Фаціусъ). Пѣвчіе, родоначальники знаменитой нѣкогда Шереметевской капеллы, были почти всѣ изъ малороссовъ. Какъ музыканты, такъ и пѣвчіе отличались прекрасною сыгранностью.

Равнымъ образомъ особо были помѣщены и крѣпостные актеры, изъ которыхъ особенно славились Петръ Петровъ и Чухновъ. Танцовщицы жили тоже отдѣльно. Наконецъ особенное мѣсто занимали актрисы (называвшіяся комедіантками) и «пѣвицы». «Въ старшую пору этихъ пѣвицъ было шесть, въ томъ числѣ передовая (prima-donna) Марья Черкасова и Арина Калмакова; при нихъ же состояли учительницы-француженки, именно, при старикѣ графѣ [2]),—Дюврiи и Шевалье. Актрисамъ оказывали преимущественное вниманіе, и имъ, вмѣстѣ съ двумя иностранцами-музыкантами,

---

[1]) См. его біограф. очеркъ «Прасковья Ивановна графиня Шереметева, ея народная пѣсня и родное ея Кусково».

[2]) Петрѣ Борисовичѣ.

да Петромъ Петровымъ,—шло самое лучшее содержаніе; заштатнымъ давалось также помѣщеніе съ прислугою и содержаніемъ». Стражами театра, исполнявшими чисто-полицейскія обязанности, были при графѣ Петрѣ Борисовичѣ гусаръ Иванъ Бѣлый и шесть рабочихъ. Какъ на забавную бытовую деталь, Безсоновъ указываетъ, между прочимъ, на слѣдующее:—музыкантамъ-иностранцамъ, особенно же актерамъ и актрисамъ, *предпочтительно предъ прочими сожителями* и наравнѣ съ графскою семьею отпускались къ столу караси изъ графскихъ прудовъ; въ особенности русскимъ артистамъ въ посту ихъ отпускалось большое количество «на весь корпусъ», такъ что «глядя на счеты, можно бы съ перваго раза подумать, не считалось ли это принадлежностью и лучшимъ питаніемъ жрецовъ сценическаго искусства».

Хуже всѣхъ, почему-то, было положеніе танцовщицъ; ихъ держали, что называется, въ черномъ тѣлѣ; не только не лакомили карасями изъ графскихъ прудовъ, но даже и дровъ изъ графскихъ лѣсовъ имъ перепадало такъ мало, что въ балетномъ «корпусѣ» было почти неизмѣнно холодно и лишь въ случаѣ болѣзни той или другой крѣпостной нимфы можно было особо испрашивать дозволенія протопить непривѣтливый «корпусъ».

И, разумѣется, не въ эту спартанскую обитель помѣстилъ графъ Николай Петровичъ нѣжную Парашу, когда, очарованный ея необыкновенной красотою и голосомъ, взялъ будущую знаменитость изъ ея отцовскаго дома для посвященія въ жрицы Мельпомены. Нѣтъ, въ лучшемъ флигелѣ, гдѣ жили настоящія комедіантки на привеллигированномъ положеніи, поселилъ онъ свою «пассію», окруживъ ее усердною заботою и ревностью къ дѣлу ея скорѣйшаго образованія и воспитанія. Къ Парашѣ были приставлены лучшіе учителя, какъ русскіе, такъ и иностранные, причемъ обученіе сценическому искусству было поручено артисткѣ Г. В. Шлыковой [1]), оставшейся неизмѣннымъ другомъ Параши до гроба. И старанія графа привели скоро къ вожделѣнному результату: Параша стала лучшимъ укра-

---

[1]) Г. В. Шлыкова умерла въ 1863 г. девяностолѣтней.

шеніемъ Кусковской сцены. Уже 1-го августа 1790 г. она проявила весь блескъ своего сценическаго обаянія въ великолѣпномъ балетѣ «Инеса ди-Кастро» (Нинетъ а-ла-Куръ), а вскорѣ неподражаемо воплотила роль Эліана въ «Самнитскихъ бракахъ», гдѣ, согласно театральному обычаю XVIII в., выступила не въ классическихъ доспѣхахъ древняго Рима, а въ сверкающемъ рыцарскомъ нарядѣ среднихъ вѣковъ [1]). Въ этой роли ее видѣли впослѣдствіи Императоръ Павелъ I, австрійскій императоръ Іосифъ II, король Станиславъ Понятовскій, эрцъ-герцогъ Карлъ, многіе знатные принцы и высокопоставленныя особы.

Графъ жилъ съ Парашей въ такъ называемомъ «Новомъ домѣ», построенномъ наискосокъ отъ театра. Единственная дорога, которую знала знаменитая актриса, была дорога въ театръ да въ садъ. Девять лѣтъ,—съ 1790 г., когда былъ построенъ этотъ домъ, до 1799 г., влюбленные жили здѣсь въ тиши и уединеніи, предаваясь всею душою занятіямъ драматическимъ искусствомъ.

Но оставаться въ Кусковѣ скоро стало для нихъ очень тягостно;— всевозможные намеки, завистливые взгляды, сплетни, не могли конечно не омрачать огромнаго счастья ихъ любви. И послѣ того, какъ однажды подученные ребятишки напали на Парашу съ двусмысленными вопросами: «есть ли дѣти у кузнеца» и пр., графъ, видя огорченіе возлюбленной, тотчасъ-же распорядился объ отъѣздѣ въ Останкино. Кусковскій театръ былъ запечатанъ и послѣ пятнадцатилѣтняго своего процвѣтанія покинутъ. На новомъ мѣстѣ знаменитая артистка почувствовала себя и свободнѣе и веселѣе; вскорѣ послѣ ихъ отъѣзда въ Останкино, сюда была перевезена кусковская театральная труппа и возобновились съ еще большимъ блескомъ тѣ-же представленія—тріумфы Жемчуговой. Какова была рама, въ которой выступала эта крѣпостная артистка, говоритъ одно имя геніальнаго Гонзаго, декоратора Шереметевскаго театра; каковы были наряды

[1]) Въ этой роли и изображена на одномъ изъ портретовъ будущая графиня Шереметева. Колесница-же, на которой выѣзжала Эліанъ-Жемчугова, еще недавно бережно хранилась въ Кусковскомъ театрѣ.

самой героини, можно судить по тому, что однихъ брилліантовъ на ней было иногда на 100 тысячъ рублей; какова была публика, мы уже упоминали. Но теперь уже не только какъ съ актрисой, но и какъ съ хозяйкой дома, считался съ Прасковіей Ивановной самъ Императоръ Павелъ I, какъ-бы признавая своимъ милостивымъ обхожденіемъ «совершившійся фактъ». Вскорѣ-же съ «аппробаціи и благословенія» московскаго митрополита Платона графъ вступилъ съ Прасковьей Ивановной въ законный бракъ. Но недолго длилось счастье молодыхъ. 3 февраля 1803 г. у графини родился сынъ Дмитрій, а 23 февраля того-же года она скончалась...

На вѣчной мѣди графъ начерталъ такія строки:

Je crois son ombre attendrie
Errer autour de ce séjour,
J'approche—mais bientôt cette image cherie
Me rend á ma douleur en fuyant sans retour...

И графъ не сумѣлъ долго прожить безъ обожаемой супруги;—2 января 1809 г. Москва, а съ нею и вся театральная Россія потеряла съ кончиною графа Николая Петровича своего настоящаго arbiter'a elegantiarum.

Какъ писалъ родной внукъ Наталіи Борисовны Долгорукой извѣстный поэтъ И. М. Долгорукій.

«Театръ волшебный подломился,
Хохлы въ немъ оперъ не даютъ,
Парашинъ голосъ прекратился,
Князья въ ладоши ей не бьютъ;
Умолкли нѣжной груди звуки
И «Крезъ меньшой» скончался въ скукѣ».

Но «подломившись», Шереметевскій театръ не прошелъ безслѣдно въ исторіи нашего сценическаго искусства. Напротивъ, безукоризненною, по тогдашнимъ временамъ, постановкою всего дѣла, этотъ театръ вызвалъ кругомъ многочисленныя подражанія, заставивъ многихъ дворянъ пробудить въ нашей крестьянской массѣ тѣ дремавшія въ ней артистическія силы, которымъ Богъ вѣсть еще когда суждено было-бы заявить о себѣ.

И едва закатилась звѣзда Жемчуговой, какъ на смѣну ей крѣпостная среда дала театраламъ того времени новую жемчужину русской сцены— Екатерину Семеновну Семенову.

Интересно отмѣтить знаменательную дату: 3 февраля 1803 г.,—день, когда смертельно занемогла Жемчугова и день дебюта Семеновой въ комедіи «Нанина» Вольтера.

Какъ сообщаетъ одинъ изъ лучшихъ біографовъ Семеновой—А. Н. Сиротининъ [1]), родители знаменитой артистки, крѣпостные смоленскаго помѣщика Путяты, «были подарены имъ впослѣдствіи одному учителю кадетскаго корпуса, Прохору Ивановичу Жданову, въ благодарность за воспитаніе сына. Отца звали Семеномъ, а Мать Дарьей. Мать Екатерины Семеновны была подарена Жданову еще дѣвушкой, но потомъ, когда она забеременѣла отъ своего новаго барина, ее выдали замужъ за Семена и отъ этого то брака и родилась 7 ноября 1786 г.» богиня, которая, по словамъ Ѳ. В. Булгарина, сходила съ Олимпа на землю только въ необыкновенныхъ случаяхъ, когда страсть надлежало возвысить до героизма [2]).

Въ жребіи Семеновой много общаго со жребіемъ Жемчуговой, которую она съ лихвою замѣнила тогдашнимъ театраламъ. И та и другая крѣпостныя—красавицы, рано замѣченныя вельможными arbitr'ами сцены; обѣ рано прославились; обѣ приводили въ трепетный восторгъ высокихъ посѣтителей ихъ представленій; обѣ были избалованы титулованными покровителями и вышли за нихъ замужъ; обѣ, наконецъ, несмотря на всю прелесть ихъ дарованія, не создали школы, оставивъ, однако, по себѣ неумирающую память.

Подробнѣй говорить о Семеновой, этой ярчайшей «героинѣ» нашей классической трагедіи, мы не будемъ потому, что творческая жизнь ея, освобожденная въ ранней молодости отъ крѣпостныхъ узъ, не являетъ тѣмъ самымъ подлиннаго предмета настоящаго очерка.

Вернемся же къ дѣйствительно крѣпостнымъ актерамъ.

---

[1]) «Истор. Вѣстникъ» 1886 г. сентябрь.

[2]) Сравн. «Русская Старина» 1872 г. т. VI стр. 289.

Если вѣрить Н. Бочарову [1]), въ одной Москвѣ на рубежѣ XVIII—XIX вв. насчитывалось около 15 частныхъ театровъ при 160 актерахъ и актрисахъ, крѣпостныхъ по преимуществу, и 226 музыкантахъ и пѣвчихъ такого же происхожденія. Особенной извѣстностью, кромѣ упомянутыхъ уже нами, пользовались театры И. Я. Блудова, А. И. Давыдова, графа З. Г. Чернышева, Н. Н. Демидова, И. К. Замятина, А. С. Степанова, князя А. И. Гагарина (въ которомъ, впрочемъ, «представленій не было, а собственныя «свои» 4 дѣвки пѣли концерты и забавлялись княжны между собою»), графа П. С. Потемкина (очень недурной), графа С. С. Апраксина (гдѣ славился буфъ Малаховъ и теноръ Булаховъ (отецъ) да живые олени, бѣгавшіе въ оперѣ «Діана и Эндиміонъ» среди сказочной роскоши сценическаго убранства) и графа И. В. Гудовича, въ которомъ, по словамъ М. И. Пыляева [2]), русскіе артисты нашли самаго ревностнаго покровителя: въ бытность его главнокомандующимъ (послѣ постройки Большого театра) имъ были увеличены оклады и даны актерамъ многія льготы; кромѣ собственныхъ актеровъ, графъ владѣлъ еще исключительно хорошимъ оркестромъ музыкантовъ. Что же касается хора, то лучшимъ въ то время считался хоръ цыганъ, которые, по приказанію графа А. Г. Орлова, были собраны и закрѣпощены при селѣ «Пушкинѣ» (28 верстъ отъ Москвы). Хоръ этотъ, между прочимъ, «забавлялъ вельможъ Екатерины II и услаждалъ досуги свѣтлѣйшаго князя Потемкина, Зубова и Зорича [3]).

Такимъ образомъ, и вольные цыгане были обращены въ эту эпоху увлеченія крѣпостнымъ театромъ въ подневольныхъ артистовъ. Въ глазахъ людей этого времени свобода и искусство, повидимому, плохо вязались другъ съ другомъ; еще въ 1777 году И. П. Елагинъ, «главный директоръ надъ спектаклями и музыкой придворной», писалъ Императрицѣ Екатеринѣ II: «театральные люди тогда только повинуются и почитаютъ не

[1]) «Москва и москвичи», вып. I.

[2]) «Старая Москва» т. VII стр. 155.

[3]) М. И. Пыляевъ «Старый Петербургъ» гл. XVIII.—Первымъ начальникомъ цыганскаго хора былъ Иванъ Трофимовъ. Впослѣдствіи хоръ получилъ вольную.

только директора, но и антрепренера, когда они увѣрены, что часть ихъ отъ него одного зависитъ, что черезъ него одного и честолюбію и корыстолюбію ихъ удовлетвореніе быть можетъ... Театральные же таланты никогда сами между собою великаго ничего не сдѣлаютъ, ибо духа согласія въ нихъ никогда не бываетъ, малое что нибудь изъ общей корысти сдѣлаютъ, но большого спектакля безъ управляющаго ими составить не могутъ» [1]).

До сихъ поръ мы говорили о «большихъ спектакляхъ» крѣпостныхъ лишь въ театрахъ сѣверной Россіи и пальму первенства признали за театромъ Шереметева. Обращаясь къ югу, мы, однако, видимъ, что и здѣсь крѣпостной театръ рубежа XVIII—XIX вв. достигалъ высокой степени культуры и, въ частности, Малороссія могла смѣло противупоставить подмосткамъ Жемчуговой подмостки Марченковой. Я говорю о крѣпостномъ театрѣ нѣкоего Д. И. Ш., владѣльца богатѣйшаго въ Малороссіи того времени помѣстья «Буды».

Князь Шаликовъ, кому мы, несмотря на его увлекающійся сантиментализмъ, не можемъ отказать въ довѣріи, описалъ весьма подробно эти «новыя Аѳины» хохлацкаго Гиппія въ своемъ «Путешествіи въ Малороссію» (М. 1803 г.).

---

[1]) Бар. Н. В. Дризенъ—«Матеріалы къ исторіи Русскаго театра».—Характерную поддержку строгаго отношенія къ «театральнымъ талантамъ» болѣе поздняго времени (20-хъ годовъ прошлаго вѣка) находимъ, между прочимъ, и въ князѣ Скалинскомъ, героѣ «Сороки-Воровки» А. И. Герцена. «Дѣлать нечего,—говоритъ титулованный владѣлецъ крѣпостного театра вольному актеру—порядокъ въ нашемъ дѣлѣ половина успѣха, ослабь сколько нибудь возжи, бѣда, артисты люди безпокойные. Вы знаете можетъ быть, что французы говорятъ: легче арміей цѣлой управлять, нежели труппой актеровъ... вы такъ привыкаете играть разныхъ султановъ, вельможъ, что и за кулисами остаются тѣ же замашки».

Директоръ Императорскихъ театровъ Гедеоновъ просилъ въ 1848 г. князя Волконскаго ходатайствовать о запрещеніи «Полицейскимъ Вѣдомостямъ» касаться театра, т. к. въ одномъ изъ фельетоновъ критикъ слишкомъ расхвалилъ Л. Никулину-Косицкую (бывшую крѣпостную). «Подобныя безмѣрныя похвалы,—говоритъ Гедеоновъ,—вредны... ибо даютъ поводъ артисту увлекаться ими и думать, что онъ не долженъ идти далѣе въ своемъ стараніи»...

Вотъ важныя для насъ и любопытныя строки изъ этого «Путешествія»:

«Главная пѣвица восхитила сердца наши сладкимъ, пріятнымъ, одушевленнымъ голосомъ; буффо истинно комическимъ талантомъ своимъ плѣнилъ насъ... Живописныя терпсихорины группы, которыхъ выразительныя положенія, обороты, взоры, картины изъясняютъ вамъ самымъ краснорѣчивымъ образомъ исторію дѣйствія ихъ; солисты, подобные молніи быстротою ногъ своихъ, за которыми глаза наши не успѣваютъ слѣдовать, изображающіе каждымъ движеніемъ рукъ, лица различныя страсти души и сердца со всѣми ихъ оттѣнками, богатыя одежды, прекрасныя декораціи, превосходный оркестръ—все, все изумитъ, обворожитъ васъ. Марченкова, Дроздова, Косаковская, Кадинцовъ! Вы бы были украшеніемъ самой блестящей сцены великолѣпнѣйшей столицы. Древняя наша столица, одна изъ богатѣйшихъ въ свѣтѣ, никогда не имѣла такого балета». Кромѣ помянутыхъ лицъ, кн. Шаликовъ особо останавливается на крѣпостной танцоркѣ Полянской, которая «въ алой казимировой одеждѣ» неподражаемо исполняла цыганскія пляски «подъ громкія отрывистыя пѣсни, аккомпанируемыя оркестромъ», и на одной изъ балеринъ такой красоты, что «руки поднимаются сами собою, чтобъ плескать въ живѣйшемъ восторгѣ сердца». «Какая при всемъ этомъ скромность, учтивость, вѣжливость», восторгается князь Шаликовъ, полный умиленія при мысли, что этотъ «Вестрисъ» женскаго полу—крѣпостная артистка.

Переходя къ описанію пріѣзда въ «Буду» генералъ-губернатора князя А. Б. Куракина [1]), кн. Шаликовъ пишетъ:

«Оркестръ молчалъ—зашумѣлъ занавѣсъ; главная актриса явилась на сценѣ и пріятнымъ трогательнымъ голосомъ сказала рѣчь къ почтенному гостю; занавѣсъ опустился, музыка заиграла; занавѣсъ поднялся снова и опера «Школа ревнивыхъ» очаровала слухъ и зрѣніе. За нею слѣдовалъ

---

[1]) У кн. Шаликова сказано А. Б. К.; дешифрація же этихъ иниціаловъ принадлежитъ Вл. Каллашу. (См. его «Обрывки прошлаго» въ «Русской Мысли» 1901 г. кн. 11).

балетъ «Венера и Адонисъ». Въ послѣдней сценѣ его купидонъ силою всемогущей стрѣлы своей превращаетъ дикій лѣсъ въ великолѣпный храмъ, съ огненною на фронтонѣ надписью: «добродѣтели и чести»; во внутренности его возвышался жертвенникъ съ пылающимъ сердцемъ передъ вензловымъ именемъ гостя; позади его была транспорантная картина, которая изображала парящую славу и имѣющую, по обыкновенію, въ одной рукѣ трубу, а въ другой свитокъ съ его же вензелемъ, и богиню правосудія съ вѣсами и съ ландкартою Малороссіи; внизу группу геніевъ, держащихъ свитокъ съ сими словами: «Каждому отдаетъ свое»; напослѣдокъ ряды въ лазуревомъ огнѣ пылающей колоннады храма; множество народа, окружающаго жертвенникъ, граціи и амуры, живописная фантастическая кадриль, которая служила финаломъ спектаклю,—все это, можно сказать, во всей силѣ снова *поразило* зрителей, которыхъ на этотъ разъ въ сельскомъ театрѣ было болѣе, нежели какъ бываетъ или бывало иногда въ московскомъ. Главный зритель хвалилъ даже съ энтузіазмомъ. «Это волшебство», сказалъ онъ нѣсколько разъ. По окончаніи спектакля вошли въ танцовальную галлерею; тутъ загремѣлъ хоръ нимфъ, аккомпанируемый оркестромъ» [1]).

Что же касается другихъ крѣпостныхъ театровъ въ провинціи, то они большей частью отличались въ эту эпоху крайней примитивностью. Исключительно доморощенный характеръ между ними носилъ въ концѣ XVIII в., напримѣръ, театръ князя Грузинскаго, въ Алатырскомъ уѣздѣ,

---

[1]) Кн. Шаликовъ написалъ еще «Другое путешествіе въ Малороссію» (М. 1804), которое интересно для насъ въ томъ отношеніи, что изъ него мы узнаемъ о существованіи наряду съ крѣпостнымъ театромъ и крѣпостного цирка. Тотъ, о которомъ говоритъ съ похвалою кн. Шаликовъ, давалъ представленія на ярмаркахъ, гдѣ, передъ сараемъ съ «мефитическимъ воздухомъ», зазывали народъ крѣпостныя «амазонки разрумяненныя и распудренныя», увеселялъ публику «забавникъ Пальясъ», показывались пантомины, дѣти-балансеры и женщины, возбуждавшія страсти «соблазнительными движеніями», которыя «ломались и выгибались ужаснымъ образомъ». Между прочимъ, беременная балансерка «брякнулась съ веревки въ самое то время, когда сдѣлала усиліе, чтобы лежать на ней,—къ счастію, безвредно: вспрыгнула на веревку опять и продолжала свое дѣло».

Симбирской губ. [1]). Вотъ характерныя подробности о представленіяхъ въ этомъ театрѣ, сообщаемыя однимъ изъ алатырскихъ старожиловъ того времени, — подробности, до нельзя противоположныя Шаликовскимъ [2]):

«Когда занавѣсъ поднимется, выдетъ съ боку красавица Дуняша— ткача дочь, волосы наверхъ подобраны, напудрены, цвѣтами изукрашены, на щекахъ мушки налѣплены, сама въ помпадурѣ на фижмахъ, въ рукѣ посохъ пастушечій съ алыми и голубыми лентами. Станетъ князя виршами поздравлять, и когда Дуня отчитаетъ, Параша подойдетъ, псаря дочь. Эта пастушкомъ наряжена, въ пудрѣ, въ штанахъ и въ камзолѣ. И станутъ Параша съ Дунькой виршами про любовь да про овечекъ разговаривать; сядутъ рядкомъ и обнимутся [3]). Недѣли по четыре дѣвокъ бывало тѣмъ виршамъ съ голосу Семенъ Титычъ сочинитель училъ, были неграмотны. Долго, бывало, маются сердешныя, да какъ разъ пятокъ ихъ для понятія выдерутъ, выучатъ твердо... [4]). Андрюшку поваренка сверху на веревкахъ спустятъ; бога Феба онъ представляетъ, въ аломъ кафтанѣ, въ голубыхъ штанахъ, съ золотыми блестками. Въ рукѣ доска прорѣзная, золотой бумагой оклеена, прозывается лирой, вкругъ головы у Андрюшки золоченыя проволоки натыканы, въ родѣ сіянія. Съ Андрюшкой девять дѣвокъ на веревкахъ бывало спустятъ; напудрены всѣ въ бѣлыхъ робронахъ; у каждой въ рукахъ нужная вещь: у одной скрипка, у другой святочная харя, у третьей зрительная труба. Подъ музыку стихи пропоютъ, князю вѣнокъ подадутъ, и такой пасторалью всѣ утѣшены»

Такой-же приблизительно характеръ носили представленія и крѣпост-

---

[1]) Въ этой губерніи, повидимому, особенно увлекались крѣпостнымъ театромъ. Достаточно сказать, что уже въ концѣ XVIII в. въ Симбирскѣ существовали двѣ труппы крѣпостныхъ актеровъ—Татищевская и Ермоловская; обѣ, впрочемъ, незамѣчательныя.

[2]) М. И. Пыляевъ «Полубарскія затѣи».

[3]) Несложное impressio отъ типичной пасторали XVIII в.

[4]) Подобнаго рода доморощенное представленіе «театральныхъ дѣвокъ», вышколенныхъ розгами, наглядно изображено П. П. Гнѣдичемъ въ его пьесѣ «Разгромъ».

ныхъ пензенскаго помѣщика Г. Г., о театрѣ котораго Ф. Вигель даетъ слѣдующій отзывъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ»: «Въ немъ все было какъ водится: и партеръ, и ложи, и сцена. На эту сцену выгонялъ онъ всю дворню свою, отъ дворецкаго до конюха и отъ горничной до портомойки. Онъ предпочиталъ трагедіи и драмы, но для перемѣны заставлялъ иногда играть и комедіи. Послѣднія шли хуже первыхъ, если могло быть только что-нибудь хуже первыхъ. Все это были какія-то страдальческія фигуры, все какъ-то отзывалось побоями и нѣкоторые увѣряли, будто на лицахъ, сквозь румяна и бѣлилы были иногда замѣтны синія пятна» [1]).

Такой грубой «доморощенности» рядомъ съ серьезной и вполнѣ художественной постановкой театральнаго дѣла было въ занимающемъ насъ учрежденіи достаточно. У одного помѣщика,—разсказываетъ, напримѣръ, Ек. Лѣткова [2]),—во время представленія аллегорическаго балета «Амуръ и Психея» рослый Амуръ и дородная Психея, ободряемые всеобщими рукоплесканіями, такъ скакали на сценѣ, что головами задѣли «ребятъ», висѣвшихъ на веревкахъ и изображавшихъ *радости, смѣхъ, игры...* [3]). Ребята разревѣлись, а публика осталась въ восторгѣ. У другого барина собака чуть не порвала въ клочки актера, изображавшаго медвѣдя.. Артисты бросились къ нему на помощь и еле-еле спасли его... Когда «медвѣдя» выручили, баринъ закричалъ: «Продолжайте, дураки! Собаку повѣсить, а между тѣмъ мы досмотримъ, чѣмъ кончится опера» [4]).

---

[1]) Съ пензенскимъ крѣпостнымъ театромъ болѣе поздней эпохи знакомитъ насъ и кн. Вяземскій въ т. IX своихъ сочиненій; но о немъ въ своемъ мѣстѣ.

[2]) «Крѣпостная интеллигенція» Отеч. Записки 1883 г. № 11.

[3]) Насколько такое скаканье было чуждо стилю тогдашняго балета, видно изъ «воспоминаній» Н. Полевого (см. Репертуаръ Русскаго Театра. изд. И. Песоцкимъ за 1840 г.) «Балетъ тогдашній,—говоритъ Н. Полевой,—отличался тѣмъ, что состоялъ въ *пантомимѣ,* а не въ *прыжкахъ*; въ него вводились характерныя пляски, сраженія и требовалась драма». Что-же касается «ребятъ», висѣвшихъ на веревкахъ, то по словамъ Н. Полевого, въ то время вообще «машины были плохи, но амуры летали однакожъ по воздуху, и костюмы были довольно живописны». По словамъ-же М. И. Пыляева, въ костюмахъ крѣпостныхъ актеровъ играли первыя роли китайка, коломянка и крашенина.

[4]) Сравн. со стр. 238 «Журнала Драматическаго» 1811 г. ч. II.

Однако, несмотря на крайнюю примитивность постановки и крупные художественные недочеты исполненія многихъ крѣпостныхъ труппъ, владѣльцы ихъ гордились ими какъ ничѣмъ другимъ. «Это все мои дворовые ребята!»—радостно кричалъ какой-то помѣщикъ зрителямъ въ наиболѣе удачный моментъ представленія [1]). И въ сущности говоря,—было чѣмъ хвастать!—превращеніе «сиволапаго мужика» въ какого нибудь герцога, манерно выражающаго свои чувства стихами, дѣло нелегкое. И явственность плодовъ своихъ, какъ ни какъ, а просвѣтительныхъ начинаній, разумѣется не могла не наполнять гордостью души виновника такой культурной метаморфозы.

Нѣкоторые изъ помѣщиковъ даже предпочитали свои маленькіе театры большимъ общественнымъ и были среди нихъ такіе, которые не разлучались съ предметомъ своей гордости, даже отправляясь въ большой театральный городъ. Впрочемъ зачастую это вытекало изъ безграничнаго тщеславія;—такъ, напримѣръ, богачъ А. А. Кологривовъ, наѣзжавшій въ 20-хъ годахъ въ Петербургъ неизмѣнно съ собственнымъ оркестромъ, актерами [2]) и пѣвчими, объяснялъ эту роскошь слѣдующимъ образомъ:—«У меня на сценѣ, какъ я приду посмотрѣть, всѣ актеры и пѣвчіе раскланиваются, и я имъ раскланиваюсь. Къ вамъ-же придешь въ театръ, никто меня знать не хочетъ и не кланяется»... [3]).

Уже въ царствованіе Императора Павла I домашніе театры до того размножились, что правительству пришлось выработать спеціальныя для нихъ постановленія. (См., напр., Высочайшій рескриптъ 1797 г. главнокомандующему Москвы князю Ю. В. Долгорукому, въ коемъ предписывается обязательное присутствіе на спектаклѣ частнаго пристава). Эти постановленія, впрочемъ, были вызваны отчасти тѣми вольностями на сценахъ барскихъ театровъ, которыя нерѣдко выходили изъ границъ элемен-

---

[1]) Ibid. стр. 236.

[2]) М. И. Пыляевъ, какъ на любопытную подробность, обращаетъ вниманіе на то, что всѣ эти актеры были подстрижены въ скобку и окрашены черной краской.

[3]) См. о А. А. Кологривовѣ въ «Запискахъ» академика Солнцева.

тарнаго приличія. Князь Вяземскій, въ своихъ воспоминаніяхъ, описываетъ одинъ изъ такихъ спектаклей на сценѣ театра А. А. Столыпина, гдѣ его крѣпостные должны были увеселять гостей представленіемъ пьесы князя Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго «Оленька или первоначальная любовь». «Сначала, говоритъ онъ, все было чинно и шло благополучно... Вдругъ посыпались шутки и даже не двусмысленно-прозрачныя, а прямо на дѣло и наголо. Въ публикѣ удивленіе и смущеніе. Дамы многія, вѣроятно по чутью, чувствуютъ, что что то неладно и неловко. Дѣйствіе переходитъ со сцены на публику; сперва слышенъ шопотъ, потомъ ропотъ. Однимъ словомъ, театральный скандалъ въ полномъ разгарѣ... Зала пустѣетъ...» Слухи объ этомъ спектаклѣ дошли до Петербурга, и кн. Бѣлосельскій-Бѣлозерскій лишь благодаря счастливому обороту дѣла не понесъ заслуженнаго наказанія.

Разумѣется, за такой спектакль трудно было бы винить актеровъ и актрисъ, т. к. ихъ согласія на нескромность представленія въ то время не спрашивали. И эта рабская обязанность «творить волю» барина даже тогда, когда эта «воля» претила нравственному чувству крѣпостного артиста,—несомнѣнно, самая отрицательная сторона крѣпостного театра «добраго стараго времени». Къ счастью, подобныя представленія были въ то время исключеніями, вызывавшими заслуженныя нападки современниковъ. Но, какъ никакъ, они *были* и историкъ нашего театра не можетъ обойти ихъ молчаніемъ. Особенно незавидною была участь актрисъ, нерѣдко становившихся по прихоти помѣщика не столько жрицами Мельпомены, сколько Афродиты. Случалось, какъ напр. на сценѣ театра Юсупова, что крѣпостныхъ артистокъ заставляли плясать нагими передъ многолюдной публикой [1]). Въ «Потревоженныхъ тѣняхъ» С. Атава (Терпигоревъ) рисуетъ намъ другое возмутительное «представленіе» подобныхъ жертвъ прихоти помѣщика. Еще нагляднѣе описываетъ Г. А. Мачтетъ («И одинъ въ полѣ воинъ») панскія развлеченія въ Западномъ краѣ, состоявшія

[1]) См. статью С. П. Мельгунова «Дворянинъ и рабъ на рубежѣ XIX вѣка» «Великая Реформа», изд. Т-ва И. Д. Сытина).

иногда въ томъ, что крѣпостныхъ дѣвушекъ раздѣвали до нага и заставляли изображать въ такомъ видѣ статуй. «Онѣ сначала, понятно, упрямились и ревѣли,—говоритъ Г. А. Мачтетъ,—но угроза быть высѣченными скоро заставила ихъ утереть слезы и принять соотвѣтственныя позы». О такой же профанаціи стыда повѣствуетъ и Д. Л. Мордовцевъ («Наканунѣ воли»). Далѣе, какъ справедливо замѣчаетъ В. И. Семевскій [1]) «человѣческое чувство, которое могло бы развиться подъ вліяніемъ изученія сценическаго искусства, сплошь и рядомъ попиралось самымъ безжалостнымъ образомъ, и актрисы должны были по волѣ барина расточать свои ласки [2]), а не то и составлять его гаремъ [3]). Что, къ прискорбію, это бывало, объ этомъ говорится, между прочимъ, и въ извѣстныхъ «Воспоминаніяхъ» Ф. Вигеля, которому довелось познакомиться съ крѣпостной труппой нѣкоего гвардіи прапорщика П. В. Есипова. У этого стараго холостяка въ Казанской губ. селѣ Юматовѣ былъ собственный театръ «съ принадлежащими къ нему декораціями, вольнонаемныхъ изъ иностранцевъ и изъ собственныхъ своихъ людей актеровъ и актрисъ. Представлялись въ этомъ театрѣ «комедіи, оперы, трагедіи и прочія піесы» [4]). «Есиповъ, разсказываетъ Вигель, насъ употчивалъ по своему: къ ужину явилась цѣлая дюжина нарядныхъ молодыхъ женщинъ, которыя размѣстились между гостями. Приглашенія поболѣе пить сопровождались горячими лобзаніями дѣвъ съ припѣвомъ: «обнимай сосѣдъ сосѣда, поцѣлуй сосѣдъ сосѣда, подливай сосѣдъ сосѣду». Оказалось, что всѣ эти красавицы «Ѳени, Матреши, Ариши», были крѣпостными комедіантками хозяйской труппы... На

[1]) «Крестьяне въ царствованіе Императрицы Екатерины II» стр. 138.

[2]) См., напр., «Сороку-Воровку» А. И. Герцена.

[3]) Подъ сантиментальнымъ перомъ князя Шаликова (см. выше) подобный гаремъ съ крѣпостными артистками превращается въ чудесный «Островъ любви» съ лабиринтомъ, куда проводятъ гостей амуры и «терпсихорины нимфы». Какъ вѣрно замѣчаетъ Вл. Каллашъ въ своихъ «Обрывкахъ прошлаго» («Русская Мысль» 1901 г. кн. XI), кн. Шаликовъ достаточно опредѣленно намекаетъ въ «Путешествіи въ Малороссію» и на свои любовные успѣхи среди крѣпостныхъ нимфъ владѣльца «Буды».

[4]) См. Рус. арх. вольн. эк. общ.: «Историч. описаніе о Казанской губ.» 1804 г. стр. 171.

слѣдующій день, послѣ того, какъ гости переночевали на грязныхъ постеляхъ, отнятыхъ у актеровъ и актрисъ, Вигель присутствовалъ на представленіи популярной въ то время оперы «Рѣдкая вещь» (Cosa rara), гдѣ тѣ же крѣпостныя «играли и пѣли, какъ всѣ тогдашніе провинціальные актеры, не хуже и не лучше» [1]). De Passenans, долго жившій въ Россіи въ концѣ XVIII в. и началѣ XIX в., разсказываетъ, что горничныя и служанки нѣкоего помѣщика Б. дѣлались въ случаѣ надобности актрисами, золотошвейками и пр. «Онѣ въ одно и то же время,—продолжаетъ онъ,—его (г-на Б.) наложницы, кормилицы и няньки дѣтей, рожденныхъ ими отъ барина. Я часто присутствовалъ при его театральныхъ представленіяхъ. Музыканты являлись въ оркестръ, одѣтые въ различные костюмы, соотвѣтственно ролямъ, которыя они должны были играть, и, какъ только по свистку подымался занавѣсъ, они бросали свой фаготъ, литавры, скрипку, контрабасъ, чтобы смѣнить ихъ на скипетръ Мельпомены, маску Таліи и лиру Орфея; а утромъ эти же люди работали стругомъ, лопатою и вѣникомъ. Особенно уморительно было видѣть, какъ г. Б., во время представленія, въ халатѣ и ночномъ колпакѣ величественно прогуливался между кулисами, подбадривая словами и жестами своихъ крѣпостныхъ актеровъ». Когда помѣщикъ Б. отправлялся въ другое свое имѣніе, за нимъ ѣхало не менѣе 20 кибитокъ съ его наложницами, актрисами, танцовщицами, поварами и пр. На каждой станціи раскидывали огромную палатку, гдѣ помѣщался баринъ со своими наложницами, а въ другой 20 человѣкъ увеселяли его пѣніемъ во время обѣда. Разумѣется, тамъ, гдѣ помѣщикъ

---

[1]) Вигель «Воспоминанія» ч. II.

Впослѣдствіи П. В. Есиповъ держалъ публичный театръ въ Казани (просуществовавшій до 1814 г.); главными актерами изъ крѣпостныхъ у него были Ѳедоръ Львовъ, герой и первый любовникъ, Михайло Калмыковъ, главный комикъ, Николай Комаковъ, буфъ-арлекинъ, Анисья Комакова, «любовница въ драмахъ и комедіяхъ», Марѳа Аникіева, молодая любовница «предпочтительно въ операхъ», и знаменитая *Ѳекла Аникіева*, «первая любовница въ трагедіяхъ, драмахъ, комедіяхъ и операхъ», романическую исторію которой мы знаемъ изъ воспоминаній Аксакова. Вмѣстѣ съ крѣпостными у Есипова служили и вольнонаемные артисты.

«третировалъ» своихъ «комедіантокъ», какъ гаремныхъ невольницъ, сценическое искусство не создавало любой изъ нихъ привиллегированнаго, сравнительно съ простой крѣпостной «дѣвкой», положенія, какъ это было обыкновенно у помѣщиковъ,—подлинныхъ цѣнителей драматическаго творчества. Скорѣй наоборотъ!—Именно благодаря искусству онѣ чаще подвергали себя риску за малѣйшую оплошность исполненія вызвать суровую кару хозяина. Тому же помѣщику Б., какъ передаетъ De Passenans, не понравилась однажды игра главной актрисы, изображавшей Дидону (въ оперѣ того же названія); онъ вбѣжалъ на сцену и при всей публикѣ отвѣсилъ тяжелую оплеуху жертвѣ своей низменной страсти, вскричавъ: «я говорилъ, что поймаю тебя на этомъ. Послѣ представленія отправляйся на конюшню за наградой, которая тебя ждетъ». И несчастная Дидона, поморщившись отъ боли, вновь вошла въ свою роль какъ ни въ чемъ не бывало [1]), хоть и прекрасно знала, что доведя роль до конца, получитъ гонораръ, позорность котораго кажется въ наше время чудовищной.

Однако въ то «доброе старое время» палки и розги, какъ свидѣтельствуютъ современники, вызывали нѣсколько иное, чѣмъ въ наше время отношеніе и, выражаясь словами А. С. Гацисскаго (см. его «Нижегородскій театръ»), «никому не были въ диковинку».

Не была въ то время въ диковинку и продажа крѣпостныхъ людей, отдѣльно отъ земли семьями или по одиночкѣ, продажа, вызывающая въ наше время исключительно жуткое чувство въ тѣхъ случаяхъ, когда объектомъ ея является артистъ или артистка, стало быть личность особо одаренная и потому казалось бы особенно страдавшая отъ подобнаго произвола. Но таковы были нравы, таковъ былъ обычай, возмущавшій десятокъ Радищевыхъ и оставлявшій равнодушными мильоны Ивановыхъ того времени. «Продажа помѣщиками крѣпостныхъ, говоритъ Е. Н. Опо-

[1]) Passenans, II стр. 140—144. Впослѣдствіи эта крѣпостная актриса была сослана въ отдаленную деревню за то, что, вслѣдствіе дурной болѣзни, лишилась голоса.

чининъ, была въ то время самой обыденной коммерческой сдѣлкой. За людей, знавшихъ какое либо ремесло или искусство, платили, конечно, дороже, чѣмъ за обыкновенныхъ крестьянъ. Наиболѣе высоко цѣнились люди, обученные какому нибудь художеству: живописцы, актеры и музыканты, особенно послѣдніе» [1]).

Съ нѣкоторыми юридическими подробностями договоровъ купли-продажи крѣпостныхъ артистовъ знакомитъ насъ особенно обстоятельно книга князя А. Л. Голицына «Изъ прошлаго, матеріалы для исторіи крѣпостныхъ помѣщичьихъ театровъ въ Орловской губерніи» (Орелъ, 1901 г.). Здѣсь приводится между прочимъ случай продажи въ 1805 г. помѣщицей Л. П. Чертковой прапорщику А. Д. Юрасовскому за 37,000 р. ассигнаціями «крѣпосного музыкальнаго хора, преизрядно обученнаго музыке, образованнаго въ искустве семъ отмѣнными, выписанными изъ чужихъ краевъ, сведущими въ своемъ деле музыкальными регентами, всего 44 крѣпосныхъ музыканта съ ихъ жены, дѣти и семействы, а всего на всего съ мелочью 98 человѣкъ... изъ нихъ 64 мужска и 34 женска полу, въ томъ числе старики, дети, музыкальные инструменты, піэсы и прочія принадлежности». Какъ видно изъ договорнаго условія, продавались эти люди не только какъ музыкальные, но и какъ театральные исполнители; именно въ поименномъ спискѣ оркестра отмѣчается напримѣръ «отмѣнная, зело способная на всякія антраша донсерка, поведенія крайне похвальнаго и окромя всево того лица весьма пріятнаго», упомянуто въ томъ же спискѣ и о томъ, кто «умеетъ изрядно шить, мыть бѣлье и трухмалить». При этомъ Л. П. Черткова «не въ ответе» «коли изъ поименованныхъ выше 98 крепосныхъ людей убыль какая ученитца, отъ какихъ ни на есть смертныхъ случаевъ или убивствъ», но «коли у сихъ крепосныхъ людей приплотъ какой окажется», она не имѣетъ права «удерживать приплотъ сей у себя въ свою пользу, а также и доплаты за ниво ничего не полагаетца». «А что касатца можетъ до утечки кого ни на есть изъ прописанныхъ... въ случаѣ,

[1]) См. «Театральная Старина» М. 1902 г. стр. 160.

этого въ ответе вдвойню супротивъ цѣны, за которую продала... А буде музыкальныя люди съ дороги разбегутца всѣ... отдать Юрасовскому всю полученную сумму вдвойне, да опричь того еще сто рублевъ за убытки, проторы и сумленіе» [1]).

---

[1]) Попутно приведемъ содержаніе афиши, согласно которой подвизались нѣкоторые изъ купленныхъ отъ Л. П. Чертковой артистовъ на домашнемъ театрѣ А. Д. Юрасовскаго черезъ 23 года спустя.

1828 г.

Афиша.

Сего 18 11-го мая 28 году

Въ Сурьянинѣ Болховскаго уѣзду

сего числа

опосля обеду по особливому сказу крепосными людьми прапорщика Алексѣя Денисовича, совместно съ крепосными брата ево Маера Петра Денисовича при участіи духовнаго хора Александры Денисовны Юрасовскихъ на домовомъ театрѣ Сурьянинскомъ

представлено будетъ:

«Разбойники Средиземнаго моря»

или

«Благодѣтельной Алжирецъ».

большой пантомимной балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Г. Глушковскаго, съ сраженіями, маршами и великолепнымъ спектаклемъ.

Сія піэса имеетъ роли исполненныя отменною пріятностью и полнымъ удовольствомъ почему на санктъ-петербургскихъ и московскихъ театрахъ часто играна и завсегда благосклонно публикою принимаема была. Особливо хороши декораціи: наружная часть замка Бей, пожаръ и сраженія. Музыка г. Шольца, въ коей Васильевъ, бывшій крепосной человѣкъ графа Каменскаго играть будетъ на скрипке соло соч. Шольца; танцовать будутъ (вершить прышки, именуемыя антраща) въ балете: Антоновъ Васька, Хромина Васютка и Згорина Донька втроемъ (pas de trois); Картавая Аниска—соло; Антоновъ Васька, Родинъ Филька, Згоринъ Захарка и Деминъ Ванька вчетверомъ (pas de quatre); Згоринъ Захарка, Петровъ Сидорка, Храминъ Картушка втроемъ (pas de trois); Хромина Васютка и Згорина Донька вдвоемъ (pas de deux).

Нерѣдко крѣпостныхъ артистовъ пріобрѣтала и Дирекція Императорскихъ театровъ. Одно изъ первыхъ такихъ пріобрѣтеній имѣло мѣсто въ 1806 г.

Дѣло было такъ: послѣ пожара въ 1805 году Петровскаго театра, театральная дирекція получила Высочайшее разрѣшеніе на постройку въ Москвѣ новаго театральнаго зданія. Во время постройки этого театра московскій домовладѣлецъ Пашковъ устроилъ въ своемъ домѣ, на углу Знаменки и Моховой, театральную залу-сцену, куда вмѣстѣ съ вольнонаемными была приглашена труппа крѣпостныхъ актеровъ А. Е. Столыпина, состоявшая изъ 70 человѣкъ. Когда въ 1806 г. владѣлецъ труппы собрался продать ее, актеры выбрали изъ своей среды старшину (Венедикта Баранова), который отъ лица всей труппы подалъ Императору Александру I прошеніе слѣдующаго содержанія:

За симъ дано будетъ:

«Ярманка въ Бердичеве».

или

«Завербованный Житъ»

Препотѣшной разнохарактерной, комической пантомимной дивертисманъ. съ принадлежащими къ оному разными танцами, аріями, мазуркою, русскими, тирольскими, камаринскими, литовскими, казацкими и жидовскими плясками

за симъ

крепосной Петра Денисовича Юрасовскаго Тришка Барковъ на глазахъ у всѣхъ проделаетъ слѣдующія удивительныя штуки:

Въ дутку, пустымъ ртомъ соловьемъ засвищетъ, заиграетъ бытто на свирели, забрешетъ по сабачьи, кошкой замяучитъ, медведемъ зареветъ, коровой и телкомъ замычитъ, курицей закудахчетъ, петухомъ запоетъ и закврохчетъ. какъ ребенокъ заплачетъ, какъ подшибленная сабака завижжитъ, голоднымъ волкомъ завоетъ, словно голубь заворкуетъ и совою кричать приметца. Две дудки въ ротъ положетъ и на нихъ сразу играть будетъ, тарелкою на палкѣ, а сею последнею уставя въ свой носъ крутить будетъ, изъ зубовъ шляпу вверхъ подкинетъ и сразу ее безъ рукъ на голову наденетъ; палкой артикулы делать будетъ бытто мажоръ, палку на палке держать будетъ и прочее сему подобное проделаетъ. Въ заключеніе горящую паклю голымъ ртомъ есть приметца и при семъ ужасномъ фокусе не только рта не испортитъ, въ чемъ любопытный опосля убедитца легко можетъ, но и груснаго вида не выкажетъ.

«Слезы несчастныхъ никогда не отвергались милосерднѣйшимъ отцомъ, неужель божественная его душа не внемлетъ стону нашему. Узнавъ, что господинъ нашъ, Алексѣй Емельяновичъ Столыпинъ, насъ продаетъ, осмѣлились пасть къ стопамъ милосерднѣйшаго государя и молить да щедротами его искупитъ насъ и дастъ новую жизнь тѣмъ, кои имѣютъ уже счастіе находиться въ императорской службѣ при Московскомъ театрѣ. Благодарность будетъ услышана Создателемъ Вселенной и онъ воздастъ спасителю ихъ».

Такія выраженія, какъ «слезы несчастныхъ» и «стонъ», этихъ крѣпостныхъ актеровъ, которымъ судьба грозила разлукой съ Императорской сценой, достаточно краснорѣчиво говорятъ о преимуществахъ службы, коими пользовались они на этой сценѣ сравнительно съ частной. И это несмотря на то, что крѣпостные отнюдь не были приравнены къ свободнымъ артистамъ въ смыслѣ обращенія съ ними;—не говоря уже о томъ, что на афишахъ передъ ихъ фамиліями пропускали буквы Г. (господинъ или госпожа), съ ними продолжали обращаться «отечески», а именно,

---

За симъ раскажетъ нѣсколько прекурьезныхъ разсказовъ изъ разныхъ сочиненій, наполненныхъ отменными выдершками,

а взаключеніе всево:

духовный хоръ крепосныхъ людей Александры Денисовны Юрасовской исполнитъ нѣсколько партикулярныхъ пѣсенъ и припевовъ.

За симъ

уважаемые гости съ фамиліями своими почтительнѣйше просютца къ ужину въ сатъ въ конецъ липовой алеи, туды, гдѣ въ своемъ месте стоитъ аранжирея.

Алексѣй Денисовичъ Юрасовскій
Маеръ Петръ Денисовичъ Юрасовскій
11 мая 1828 г.

(Афиша эта сохранилась въ двухъ экземплярахъ, напечатанныхъ неизвѣстно въ какой типографіи).

Какъ сообщаетъ кн. А. Л. Голицынъ, «подъ помѣщеніе театра на время представленій, отводился громадный манежъ, гдѣ настилали полъ и ставили мѣста для «смотрителей», а у стѣнъ устраивали ложи».

какъ говоритъ С. П. Жихаревъ [1]): «если они зашибались, то имъ дѣлали тутъ-же на сценѣ *выговоръ особаго рода*» (можно догадаться, какой).

Ихъ слезное прошеніе было препровождено черезъ статсъ-секретаря кн. Голицына къ оберъ-камергеру А. А. Нарышкину, который не замедлилъ представить Императору слѣдующее объясненіе: «Г. Столыпинъ находящуюся при Московскомъ Вашего Императорскаго Величества труппу актеровъ и оркестръ музыкантовъ, состоящій съ дѣтьми ихъ изъ 74 человѣкъ, продаетъ за сорокъ двѣ тысячи рублей. Умѣренность цѣны за людей, образованныхъ въ своемъ искусствѣ, польза и самая необходимость театра, въ случаѣ отобранія оныхъ, могущаго затрудниться въ отысканіи и долженствующаго за великое жалованье собирать таковое количество нужныхъ для него людей, кольми паче актрисъ, никогда со стороны не поступающихъ, требуютъ непремѣнной покупки оныхъ. Всемилостивѣйшій Государь! по долгу званія моего, съ одной стороны наблюдая выгоды казны и предотвращая не малые убытки театра, отъ пріема за несравненно большее жалованье произойти имѣющіе, а съ другой стороны, убѣждаясь человѣколюбіемъ и просьбою всей труппы, обѣщающей всѣми силами жертвовать въ пользу службы, осмѣливаюсь всеподданнѣйше представить милосердію Вашего Императорскаго Величества жребій столь немалаго числа нужныхъ для театра людей, которымъ со свободою отъ руки монаршей даруется новая жизнь и способы усовершенствовать свои таланты, и испрашивать какъ соизволенія на покупку оныхъ, такъ и отпуска означеннаго количества денегъ, котораго ежели не благоволено будетъ принять на счетъ казны, то хотя на счетъ Московскаго театра, съ вычетомъ изъ суммы, каждогодно на оный отпускаемой».

Однако Государь нашелъ цѣну слишкомъ высокою и повелѣлъ директору театровъ склонить продавца къ уступкѣ. А. Е. Столыпинъ скинулъ 10.000 рублей и его труппа была такимъ образомъ пріобрѣтена по Высочайшему повелѣнію за 32.000 руб. Сдѣлка состоялась 27 октября 1806 г.:

---

[1]) «Дневникъ студента».

деньги, отпущенныя дирекціи изъ государственнаго казначейства, были уплочены 21 ноября того-же года съ условіемъ возвратить означенную сумму въ теченіе 8 лѣтъ по 4.000 руб. въ годъ [1]).

Изъ крѣпостныхъ актеровъ А. Е. Столыпина пользовались въ свое время успѣхомъ: І. П. Кураевъ, очень талантливый комикъ, А. И. Касаткинъ, пѣвецъ и актеръ того-же амплуа, Я. Я. Соколовъ, теноръ (прославился въ оперѣ «Іосифъ» и въ «Водовозѣ»), Лисицынъ, хорошій въ роляхъ дураковъ и шутовъ, любимецъ райка (о которомъ С. П. Жихаревъ въ «Дневникѣ студента» говоритъ «гримаса въ разговорѣ, гримаса въ движеніи»), Василій Рѣпинъ, очень даровитый актеръ [2]), Кавалеровъ, игравшій слугъ, Баранчѣева, прекрасная grande dame, Уваровъ, замѣчательный опереточный пѣвецъ, Караневичъ (превращавшая, по словамъ, С. П. Жихарева, роли молодыхъ любовницъ въ старыхъ), Носова, водевильная актриса съ превосходнымъ голосомъ, Бутенброкъ (до замужества Лисицына), недурная пѣвица, о которой критикъ того времени говоритъ, что «это была баба плотная, бѣлая и румяная, но зубы уголь-углемъ», Лисицына (сестра Бутенброкъ), талантливо исполнявшая роли старухъ [3]) и, наконецъ, знаменитая В. Б. Новицкая, снискавшая себѣ славу въ опереткѣ подъ именемъ Вариньки Столыпинской [4]).

Эти прекрасные актеры, однако, особенно отличались въ пору крѣпостного режима, сдѣлавшись-же «казенными» артистами, они, что назы-

---

[1]) Е. Н. Опочининъ «Театральная старина».

[2]) Его дочь Надежда Васильевна Рѣпина (1809—1867), была извѣстной артисткой, служившей одно время примадонной московской оперы, но перешедшей впослѣдствіи на водевильныя роли. Ея мужъ—композиторъ А. Н. Верстовскій, б. директоръ Императорскихъ Московскихъ театровъ.

[3]) Лисицына—«старуха» выдвинулась случайно: во время представленія «Русалки», игравшая роль Ратины Померанцева внезапно заболѣла; режиссеръ Сандуковъ заставилъ Лисицыну сыграть за больную, самъ загримировалъ дебютантку сухими красками такъ. что та расплакалась отъ боли, но зато всѣ, когда она надѣла костюмъ Померанцевой, приняли ее за таковую и, т. к. она мастерски провела ея роль, то и стала съ тѣхъ поръ любимицей публики.

[4]) В. Б. Новицкая вышла впослѣдствіи замужъ за извѣстнаго писателя Н. Страхова.

вается, «распустились». Возможность утвержденія такого печальнаго факта явствуетъ изъ словъ Императора Александра I, которому игра этихъ актеровъ вовсе не понравилась. «Твои актеры совсѣмъ испортились!» замѣтилъ Императоръ завѣдывавшему театромъ Нарышкину. «Когда-же, не можетъ быть, Ваше Величество,—отвѣчалъ острякъ Нарышкинъ,—какъ имъ испортиться, когда они играютъ на льду». (Въ то время подъ театромъ помѣщались погреба съ винами) [1]).

Въ началѣ-же XIX-го вѣка, какъ сообщаетъ М. И. Семевскій [2]), были проданы *гуртомъ* въ казну до тридцати лицъ обоего пола, составлявшихъ труппу Бахметева—барина-любителя театра. «Въ документѣ купли-продажи, рядомъ съ именемъ актера или актрисы, означено было и ихъ амплуа. И всѣ эти «благородные отцы», «резонеры», «первыя любовницы и любовники», «простаки и простушки», были проданы помѣщикомъ за 30.000 ассигнаціями».

Какъ констатируетъ баронъ Н. В. Дризенъ, собравшій цѣнные матеріалы къ исторіи русскаго театра [3]), съ 1827 г. въ театральномъ архивѣ весьма нерѣдко уже встрѣчается офиціальная переписка по поводу ходатайства какого нибудь двороваго человѣка, желающаго поступить на службу дирекціи, предварительно выкупившись у своего барина, или предложеніе самого барина продать дирекціи своихъ крѣпостныхъ артистовъ; причемъ цѣны «артистическимъ душамъ» владѣльцы ихъ заламывали по тогдашнимъ временамъ баснословныя.

Для примѣра укажу на слѣдующія справки: De Passenans въ его «La Russie et l'esclavage» говоритъ между прочимъ объ актрисѣ, купленной за 5,000 руб.,—цѣну, сравнительно съ которой должна показаться скромной цѣна, запрошенная А. Е. Столыпинымъ за каждую изъ своихъ актрисъ (въ среднемъ по 600 р.). Графъ Каменскій, о театрѣ котораго будемъ гово-

[1]) См. М. И. Пыляева «Старая Москва» гл. VII.

[2]) Предисловіе къ «Запискамъ Л. П. Никулиной-Косицкой»—«Русская старина» 1878 г. т. XXI.

[3]) См. въ его книгѣ ч. V отд. 3 «Крѣпостные артисты на службѣ Императорскихъ театровъ».

рить дальше, пріобрѣлъ отъ помѣщика Офросимова крѣпостныхъ его актеровъ мужа и жену съ шестилѣтней дочерью, мастерски танцовавшей «качучу» и «тампетъ», за цѣлую деревню въ 250 душъ. Крѣпостной актеръ—поэтъ рязанскаго предводителя дворянства Д. Н. Маслова—Иванъ Сибиряковъ цѣнился своимъ владѣльцемъ въ 10,000 руб. и именно эту сумму заявилъ въ 1818 г. Н. Масловъ графу М. А. Милорадовичу, когда послѣдній принялъ участіе въ хлопотахъ по освобожденію Сибирякова отъ крѣпостной зависимости [1]). За ту же сумму и въ томъ же году былъ выкупленъ на волю знаменитый Щепкинъ (см. ниже).

Обыкновенно дирекція, покупавшая крѣпостныхъ артистовъ, отпускала ихъ «вѣчно на волю». Однако послѣднее выраженіе надо понимать очень условно, т. к. такихъ артистовъ наказывали за проступки въ духѣ крѣпостного режима и даже грозили «солдатчиной». Такъ напр., бывшій крѣпостной музыкантъ Шариковъ [2]) за то, что былъ въ «безобразно пьяномъ видѣ», вызвалъ такую резолюцію своего ближайшаго начальства: «отправивъ Шарикова въ часть, наказать его тамъ розгами, съ объявленіемъ, что если еще разъ будетъ замѣченъ въ неприличномъ поведеніи, то будетъ въ то же время исключенъ изъ дирекціи и отданъ въ солдаты». Тѣмъ же самымъ начальство пригрозило и другому Чернышевскому музыканту Сервилову. Далѣе, если купленные артисты не оправдывали возлагавшихся на нихъ надеждъ, ихъ безъ стѣсненія опредѣляли на мелкія театральныя должности до истопниковъ включительно.

Особенно удачной покупкой дирекціи оказалось пріобрѣтеніе въ 1829 г. у камергера Ржевскаго всего его балета, состоявшаго изъ 21 танцовщицы. По отзыву Ѳ. Ѳ. Кокошкина, директора московскихъ театровъ,

---

[1]) Этому И. С. Сибирякову обязанъ своимъ возникновеніемъ Рязанскій театръ, коего директоромъ сталъ баринъ Сибирякова. «Благопріятный случай сей много содѣйствовалъ къ удовлетворенію страсти его на рязанской сценѣ. Сибиряковъ раскрылъ свои дарованія и принесъ много удовольствія публикѣ. Тутъ началъ онъ и риѳмотворствовать» (Труды общ. люб. рос. слов. ч. 12. М. 1818 г. 90—91).

[2]) Былъ купленъ дирекціей въ числѣ прочихъ оркестровыхъ музыкантовъ отъ оберъ-шенка Высочайшаго Двора д. т. с. Чернышева.

«нѣсколько танцовщицъ образовали прекрасныхъ солистокъ и актрисъ» [1]), остальныя же составили «необходимый» для огромной сцены Петровскаго театра «очень хорошій corps de balet».

Дирекція знала, куда обратиться! Въ Москвѣ у Ржевскаго былъ не только подлинно художественный театръ [2]), но и прекрасная танцовальная школа, выведшая «на свѣтъ Божій» не одну, а десятки простыхъ дворовыхъ дѣвокъ.

Изъ переписки братьевъ Булгаковыхъ [3]) видно, что покупка балета у Ржевскаго не была для дирекціи Императорскихъ театровъ простой случайностью. Вотъ иллюстраціонный отрывокъ.

«Вчера на Итальинскомъ театрѣ плясали вѣрноподданные чудака стараго камергера Ржевскаго, послѣ фарсы «Per la musica il fanatico». Театръ былъ набитъ. Сборъ составилъ 3,600 р. On s'attendait á quelque chose de mauvais, mais ce n'était pas mal. Il faut que ces pauvres filles ayent réellemant des dispositions pour danser, commt elles le font, n'ayant eu pour maître que leur mattre et seigneur. Онъ на эти фарсы пробухалъ 4,000 душъ и теперь танцовщицъ своихъ хочетъ (passez moi le terme) продать дирекціи по 1.000 р. штуку, и, право, это за ничто. *Это бы хорошее было пріобрѣтеніе для дирекціи театральной.* Говорятъ, что Ржевскій, сидя въ ложѣ, что на сценѣ, все повторялъ, прыгая на стулѣ: «Анюта, выше подымай! Грушенька, руки, руки!» Дѣвочка, дѣлавшая Амура, прелестна, прочія—cosi, cosi...»

Кстати сказать, крѣпостной балетъ вообще былъ въ большой модѣ въ ту эпоху, несмотря на жестокія порой условія его комплектованія.

Эта барская прихоть расточителей того времени достаточно хлестко наказана безсмертнымъ Грибоѣдовымъ, осмѣявшимъ устами Чацкаго одного изъ типичныхъ русскихъ сибаритовъ начала XIX вѣка, который «для затѣй

---

[1]) Въ числѣ ихъ Ситникова, Харламова, двѣ сестры Михайловы и Карасева (см. «Полубарскія затѣи» М. И. Пыляева).

[2]) На Никитской улицѣ.

[3]) «Русскій Архивъ» 1901 г.

На крѣпостной балетъ согналъ на многихъ фурахъ
От матерей, отцовъ отторженныхъ дѣтей.
Самъ погруженъ умомъ въ зефирахъ и амурахъ,
Заставилъ всю Москву дивиться ихъ красѣ;
Но должниковъ не согласилъ къ отсрочкѣ:
Амуры и зефиры всѣ
Распроданы по одиночкѣ» [1]).

Къ чести дирекціи Императорскихъ театровъ, она покупала, вѣрнѣе *выкупала* крѣпостныхъ артистовъ цѣлыми семьями, никогда не «отторгая» дѣтей отъ матерей. Къ тому же, какъ ни какъ, служба бывшихъ крѣпостныхъ на сценѣ Императорскихъ театровъ разумѣется была легче и ужъ внѣ сомнѣнія почетнѣе, чѣмъ подъ ферулой любого помѣщика. Къ тому же многіе помѣщики,—и это бывало нерѣдко—выжимали изъ своихъ артистовъ, что называется послѣдніе соки, алчно спекулируя на ихъ талантахъ и познаніяхъ. Извѣстно, напр., что раззорившійся князь Одоевскій существовалъ на счетъ своего крѣпостного оркестра, посылая его играть вездѣ, гдѣ хорошо платили. «Нѣкоторые отпускали своихъ актеровъ и музыкантовъ наниматься въ городскихъ театрахъ (конечно, въ пользу барина)», другіе же «сами содержали труппы въ городахъ и давали представленія за деньги» [2]).

Однако, грубая эксплоатація артистическихъ дарованій своихъ крѣпостныхъ отнюдь не обычное явленіе той эпохи. Напротивъ, совсѣмъ не рѣдкость въ то время чувство уваженія къ «искрѣ Божіей» «своего человѣка» и какъ слѣдствіе такого чувства — отпускъ таланта на волю.

Бывало также, что и въ крѣпостномъ состояніи артистамъ была предоставляема значительная свобода использованія своего дарованія, какъ,

---

[1]) Повидимому М. И. Пыляевъ ошибается, усматривая въ этихъ стихахъ прямой намекъ на Ржевскаго, доторый, какъ указано выше, продалъ дирекціи Императорскихъ театронъ *весь* свой балетъ, а не по одиночкѣ.

[2]) Ек. Лѣткова—«Крѣп. интел.» «От. Зап.» 1883 г. № 11.

напримѣръ, семейству Барсовыхъ, *содержателямъ театра* въ Курскѣ [1]), о которыхъ М. С. Щепкинъ такъ тепло отзывается въ своихъ «Запискахъ». «Старшій изъ этихъ сыновей,—говоритъ Щепкинъ про Барсовыхъ,—былъ уже на волѣ, а меньшіе—еще крѣпостные, и меня удивляло одно: они тоже были господскіе, а съ ними—и ихъ господа [2]), и весь городъ обходились не такъ, какъ съ крѣпостными, да и они сами вели себя какъ-то иначе, такъ, что я даже завидовалъ имъ, и все это приписывалъ не чему иному, какъ именно тому, что они актеры» [3]).

Вообще невѣрно мнѣніе, будто разница въ общественномъ положеніи господъ и крѣпостныхъ артистовъ всегда и всюду создавала между тѣми и другими непереходимую пропасть. Ужъ одно то, что талантъ и обаяніе таланта нерѣдко вели къ браку между помѣщиками и ихъ лучшими актрисами, говоритъ убѣдительно противъ такого мнѣнія. Навѣрное нерѣдки были и такіе случаи выраженія барскаго восторга, какой имѣлъ мѣсто въ жизни Глинки, когда онъ, увлеченный превосходнымъ пѣніемъ крѣпостной актрисы, не постѣснялся при всемъ собраніи гостей поцѣловать у нея руку. Вѣдь артистическая душа всегда чувствуетъ необходимость *поклоненія* передъ талантомъ!

Нерѣдки были, повторяю, и случаи раскрѣпощенія талантовъ. Въ архивѣ дирекціи Императорскихъ театровъ—въ «Спискѣ людямъ, составляющимъ московскій театръ 1816 г.» подъ рубрикой «Бывшіе въ окладахъ за помѣщиками, отпущенные отъ нихъ вѣчно на волю и не избравшие

---

[1]) Н. Полевой въ своихъ «Воспоминаніяхъ о Русскомъ Театрѣ» говоритъ: «И въ Курскѣ былъ также театръ, заведенный тамошнимъ помѣщикомъ, богачемъ Анненковымъ, но я не видалъ его, и у Анненкова засталъ только два хора музыки. Изъ его труппы вышелъ Щепкинъ, а другіе остатки ея встрѣчалъ я еще на ярмарочномъ театрѣ въ Коренной. Помню, что трагическій актеръ Анненкова игралъ тамъ *Дмитрія Самозванца* Сумарокова, и кричалъ ужасно»...

По поводу этой цитаты слѣдуетъ замѣтить, что Щепкинъ «вышелъ» не изъ Анненковскаго театра, а изъ театра графа Волькенштейна (см. ниже).

[2]) Мнѣ не удалось установить, кто именно владѣлъ Барсовыми, но возможно, что и Анненковъ, о которомъ говоритъ Н. Полевой въ связи съ именемъ Щепкина.

[3]) «Записки и письма М. С. Щепкина» М. 1864 г. стр. 94.

рода жизни, въ дѣйствительной службѣ при театрахъ находящіеся»—въ числѣ вольноотпущенныхъ находится имя и Степана Ѳеодоровича Мочалова, отца знаменитаго *Павла Степановича Мочалова* [1]). Степанъ Ѳедоровичъ былъ извѣстнымъ въ свое время трагикомъ [2]). Выдвинули его на первое мѣсто и опредѣлили его амплуа пьесы «Желѣзная маска», «Разбойники» и «Трогательная драма».

По словамъ Н. Полевого, «*Мочаловъ* (отецъ) былъ любимцемъ Москвы—высокій мужчина, съ благороднымъ лицомъ, и ему прощали, что онъ иногда закрикивался, и, выражая ужасъ, разѣвалъ ужасно ротъ, стучалъ въ гнѣвѣ каблуками и часто не зналъ ролей; *Фингалъ*, *Графъ Вальтронъ*, *Сынъ любви*, *Алексѣй* (Семейство Старичковыхъ) были его торжествомъ» [3]).

С. Т. Аксаковъ говоритъ, что въ двухъ-трехъ роляхъ Мочаловъ-отецъ былъ безукоризненно хорошъ, особенно въ пьесахъ «Гваделупскій житель» и «Тонъ моднаго свѣта», но во всѣхъ остальныхъ драмахъ и комедіяхъ являлся плохимъ актеромъ, главнымъ образомъ, вслѣдствіе полнаго отсутствія какого-бы то ни было пониманія роли. «Однажды ему удалось произвести на зрителей огромное впечатлѣніе неожиданнымъ порывомъ одушевленія и съ тѣхъ поръ онъ пересталъ совершенно работать надъ новыми ролями, примѣняя только удавшійся ему въ первый разъ пріемъ. Пріемъ этотъ состоялъ въ слѣдующемъ: въ какомъ нибудь патетическомъ мѣстѣ роли онъ бросался на авансцену и съ жаромъ скорымъ полушепотомъ произносилъ нѣсколько фразъ, чѣмъ обыкновенно увлекалъ толпу. Эффектъ этотъ онъ иногда примѣнялъ совершенно невпопадъ, но—такъ велика сила неожиданности—почти всегда срывалъ апплодисменты.

[1]) Про отца его сказано, что на службу дирекціи онъ вступилъ 15 марта 1806 г., былъ дворовымъ человѣкомъ т. с. Николая Никитыча Демидова, записанъ по 5 ревизіи Московской губ. Богородскаго округа, при селѣ Сергіевскомъ и отпущенъ вѣчно на волю. У него жена Авдотья Ивановна и дѣти: сыновья: *Павелъ* 14 л., Платонъ 13 л., Василій 8 л. и дочь Марья 17 л.».

[2]) Род. въ 1775 г. Началъ сценическую карьеру въ театрѣ Медокса въ Москвѣ.

[3]) «Репертуаръ Русскаго Театра» изд. И. Песоцкимъ—«Исторія Русскаго Театра».

Эти дешевые лавры дурно повліяли на него: онъ сдѣлался чванчивымъ, тщеславнымъ, сталъ работать спустя рукава и въ довершеніе всего загулялъ» [1]).

Его сынъ «Паша», которому суждено было стать геніальнымъ трагикомъ, вдохновеннымъ реалистомъ-новаторомъ, утверждающимъ новое направленіе въ драматическомъ искусствѣ («игра нутромъ»), родился крѣпостнымъ (1800 г.—1848 г.) и въ крѣпостномъ именно театрѣ почерпнулъ первое понятіе о сценическомъ творчествѣ, дань которому Россія возмѣстила ему неувядаемыми въ пыли вѣковъ лаврами.

И не надо забывать, что безсмертный Павелъ Степановичъ, какъ по характеру дарованія, такъ и по взглядамъ на искусство является прямымъ наслѣдникомъ и ревностнымъ послѣдователемъ своего отца.

Во всемъ обязанъ онъ отцу,—и хорошимъ и дурнымъ. До послѣднихъ мелочей это копія отца, но копія геніальная.

Даже въ отношеніи болѣзненнаго самолюбія Мочаловъ—сынъ «сдѣланъ» Мочаловымъ-отцомъ.

— «Знаете-ли вы, кто это?» — вопрошаетъ Павелъ Степановичъ толпу, окружившую памятникъ Минина и Пожарскаго.

Знаютъ.

«А знаете-ли, кто я?»

Не знаютъ.

«Глупая, необразованная чернь»—вскричалъ взбѣшенный трагикъ.

Мы улыбаемся. Но вѣдь и эта выходка плодъ отцовскаго воспитанія, которое рядомъ съ душеспасительной поркой сына допускало принужденіе матери снять сапоги съ того-же сына, потому что «генію служить почетно». А такой именно фактъ имѣлъ мѣсто въ жизни впечатлительнаго «Паши», когда онъ вернулся домой со своего дебюта въ роли Полиника.

Поистинѣ тогда не скупились ни въ наказаніи, ни въ наградѣ!

Мочаловъ...

---

[1]) См. «Знаменитые актеры и актрисы», очерки А. В. Швырова, стр. 303.

Послѣ этого свѣтлаго имени, самаго звучнаго въ исторіи нашего театра, трудно назвать кого-либо изъ крѣпостныхъ актеровъ, чье-бы имя не потускнѣло совсѣмъ отъ этого сопоставленія.

Одинъ лишь Щепкинъ Михаилъ Семеновичъ по праву можетъ занять мѣсто рядомъ съ геніальнымъ Мочаловымъ.

Щепкинъ—это новая школа. Щепкинъ—это подлинный расцвѣтъ самобытнаго Русскаго Театра. Это завѣтное слово того благороднаго реализма, которое свято хранятъ наши лучшіе театры, въ томъ числѣ Художественный К. С. Станиславскаго вмѣстѣ съ московскимъ Малымъ театромъ — «Домомъ Щепкина». Щепкинъ — это цѣлое направленіе въ русской драмѣ. Это боевой кличъ труда. Это кристаллизація труда въ лабораторіи таланта. Это выпадъ противъ «нутра», необразованности, лѣни. Щепкинъ это тотъ лозунгъ, который властвуетъ на нашей сценѣ больше полсотни лѣтъ!

Щепкинъ для Россіи то-же, что Тальма для Франціи!

И странныя бываютъ совпаденія въ исторіи! Роль Данвиля въ комедіи Делавиня «Урокъ старикамъ» почти одновременно исполнялась въ Парижѣ Тальмой, а въ Москвѣ Щепкинымъ; тѣмъ и другимъ превосходно и вызывающе къ мертвымъ традиціямъ. Вѣдь оба были родоначальниками новыхъ школъ!

Но еще страннѣе совпаденіе въ общественномъ положеніи этихъ новаторовъ!—оба были сыновьями дворецкихъ; т. е. оба были рабскаго происхожденія подобно безсмертному Квинту-Росцію Галлу, рабу-новатору въ театрѣ древняго Рима!

О Щепкинѣ написано много; но самое цѣнное это то, что онъ самъ написалъ о себѣ,—«Записки актера Щепкина». («Мои записки, объясняетъ Щепкинъ, будутъ имѣть одно достоинство—истину. Я ничего не солгу, а записываю только то, что было въ дѣйствительности». Стр. 146).

Приведу изъ этихъ записокъ наиболѣе характерное для *очерка о крѣпостныхъ актерахъ.*

«Я родился въ Курской губерніи, Обоянскаго уѣзда, въ селѣ Крас-

номъ, что на рѣчкѣ Пенкѣ [1]) въ 1788 г. ноября 6 числа. Отецъ мой Семенъ Григорьевичъ былъ крѣпостной человѣкъ графа Волькенштейна... Мать моя Марья Тимоѳеевна была также изъ крѣпостныхъ, пришедшая въ приданое за графиней... Крестный отецъ мой былъ пьяный лакей, а (крестная) мать—повариха... Я росъ, бывъ утѣшеніемъ родителей и господъ... Отецъ-же мой, которому изъ своего дома видна была школа, нарочно наблюдалъ за мною, и однажды какъ скоро увидѣлъ, что я навострилъ лыжи въ рощу, отправился и самъ туда, наломавъ дорогой добрый пучокъ розогъ, и найдя меня, препорядочно выпоролъ. По окончаніи экзекуціи, во время которой я кричалъ во все горло, притащилъ меня въ школу, (и) разбранилъ учителя, что не смотритъ за мною... Гнѣвъ отца произвелъ свое дѣйствіе... Въ скоромъ времени, по настоянію матери, которой слишкомъ жаль было, что бѣднаго ребенка учитель... такъ жестоко наказываетъ, отвезли меня въ Кондратовку... къ тамошнему священнику отцу Дмитрію... Изъ всего этого времени я только и помню, что на другой день моего поступленія онъ нещадно выпоролъ меня розгами... Когда пришло время везти меня (учиться) въ Бѣлгородъ... не постигая слезъ матери... я очень помню—спрашивалъ у ней, чего она плачетъ? развѣ въ Бѣлгородѣ меня всякій день будутъ сѣчь?—какъ видно для меня ничего ужаснѣй не было. На что мать сквозь слезы говорила: «охъ, дитятко, можетъ быть и это будетъ!..» На другой день мы благополучно прибыли въ село Красное... въ резиденцію господъ... Отецъ между разговоромъ сказалъ, что завтра мы ѣдемъ въ Бѣлгородъ, а сегодня вечеромъ будемъ смотрѣть оперу: *Новое семейство*, которую будутъ играть музыканты и пѣвчіе (графа)... Я это принялъ равнодушно; я не зналъ, что въ этотъ вечеръ рѣшится вся будущая судьба моя... (Т. к. графъ) имѣлъ хорошій оркестръ музыкантовъ и порядочный хоръ пѣвчихъ, то для разнообразія удовольствій основалъ домашній театръ, чѣмъ забавлялъ дѣтей,

---

[1]) Эти начальныя строки писаны рукою А. С. Пушкина, изъ каковаго факта С. Т. Аксаковъ правильно заключаетъ о важности интереса, который придавалъ великій поэтъ запискамъ великаго актера.

которымъ было отъ 10 до 12 лѣтъ; равно и всѣ дворовые люди утѣшались этой забавою, а вмѣстѣ съ тѣмъ и самъ графъ вдвойнѣ наслаждался своей выдумкой. Онъ такъ разсуждалъ, что этимъ доставитъ дѣтямъ забаву, музыкантамъ занятіе, а дворовымъ людямъ, которыхъ разумѣется было очень много, случай провести время полезнѣе, нежели за картами или въ питейномъ домѣ... Сколько свѣдѣній пріобрѣлъ я въ продолженіе двухъ сутокъ, которыя я прожилъ въ резиденціи господина моего... [1]).

Вскорѣ послѣ описаннаго, будучи ученикомъ городского училища Суджи, Щепкинъ и самъ выступилъ на любительской сценѣ [2]). «Женскія роли, пишетъ Щепкинъ, назначены были учащимся дѣвицамъ; но почтенные родители, сановники и супруги возстали противъ этого: «какъ дескать, можно, чтобы наша дочь была комедіанткой...» [3]). Старуху и служанку играли мальчики, а любовницу сестра моя: ее можно было заставить играть... [4]). Когда учитель сдѣлалъ приглашеніе (на спектакль) городничему, то онъ... сдѣлалъ вопросъ: не будетъ-ли въ этомъ представленіи чего-нибудь неприличнаго? Но когда учитель увѣрилъ, что, за исключеніемъ барыни, которая бьетъ свою дѣвку башмакомъ, нѣтъ ничего такого.—«ну, въ этомъ нѣтъ еще ничего предосудительнаго!» сказалъ городничій.

Спектакль прошелъ удачно. Городничій перецѣловалъ всѣхъ участниковъ; «меня-же, объясняетъ Щепкинъ, для отличія отъ прочихъ, согласно моему званію, погладилъ по головѣ, потрепалъ по щекѣ и позволилъ поцѣловать свою ручку, что было знакомъ величайшей милости, да прибавилъ еще: «ай да Щепкинъ! молодецъ! бойчѣе всѣхъ говорилъ; хорошо, братецъ, очень хорошо! Добрый слуга будешь барину»! Между тѣмъ «ро-

---

[1]) Слѣдуетъ любопытное описаніе залы графа Волькенштейна, гдѣ имѣлъ мѣсто домашній спектакль, рѣшившій судьбу будущей знаменитости русскаго театра.

[2]) Въ роли слуги Розмарина въ комедіи Сумарокова «Вздорщица».

[3]) «Въ то время,—замѣчаетъ Щепкинъ въ другомъ мѣстѣ,—не было въ провинціи въ обычаѣ *сажать* и угощать актрисъ (даже свободныхъ) въ гостиной.»

[4]) Т. к. она была крѣпостною.

дители... вездѣ громко кричали... что, дескать, какъ можно дѣтей благородныхъ отцовъ занимать такими мерзостями, и что какъ тѣ отцы одурѣли, что позволили дѣтей своихъ сдѣлать скоморохами; дѣло другое дѣти Щепкина: ну, ихъ и родъ ужъ такой! изъ нихъ все, что хочешь, дѣлай!» Отецъ-же Щепкина, не разъ бывавшій въ столичныхъ театрахъ, отнесся къ игрѣ сына тоже неодобрительно, однако не съ точки зрѣнія приличія, а съ точки зрѣнія искусства:—«дураки вы, дураки! за такую игру и васъ всѣхъ и учителя выдрать-бы розгами»!

Когда Щепкину было лѣтъ четырнадцать, онъ сыгралъ «на домашнемъ театрѣ» своего господина графа Волькенштейна роль актера въ комедіи «Опытъ искусства», Степана—сбитенщика въ оперѣ «Сбитенщикъ», Фирюлина въ «Несчастьѣ отъ кареты», инфанта въ «Рѣдкой вещи» и уже собирался сыграть на той-же сценѣ роль Ѳомы въ «Новомъ семействѣ» [1]), какъ случай помогъ ему поступить въ настоящій театръ. Это было въ Курскѣ въ 1805 году. Запилъ актеръ Арепьевъ въ труппѣ братьевъ Барсовыхъ, и Щепкинъ, сыгравъ экспромптомъ его роль (Андрея—почтаря въ драмѣ «Зоя»), сталъ вскорѣ послѣ этого успѣшнаго дебюта заправскимъ актеромъ, продолжая, однако, оставаться дворовымъ человѣкомъ графа Волькенштейна.

Замѣчательная игра Щепкина, ставшая чуждой трагическаго шаблона подъ вліяніемъ актера - любителя князя Мещерскаго [2]), поставила его въ ряды первѣйшихъ актеровъ провинціи. Полтавцы особенно оцѣнили заслуги великаго артиста и, въ выраженіе своей признательности, выкупили Щепкина изъ крѣпостной зависимости. Для собранія нужной суммы былъ устроенъ особый спектакль съ платой по подпискѣ, причемъ князь Сергѣй Григорьевичъ Волконскій [3]) лично обошелъ съ подписнымъ листомъ лавки

---

[1]) См. объ этой оперѣ выше.

[2]) Кн. Мещерскій ничѣмъ не походилъ на заправскаго актера: не завывалъ, не махалъ руками, не выкрикивалъ на авансценѣ «жестокія» слова вродѣ «любовь», «измѣна» и т. п., но раскрывалъ предъ зрителемъ съ необычайною правдивостью внутреннюю жизнь изображаемаго героя.

[3]) Декабристъ, дѣдъ б. директора Императорскихъ театровъ С. М. Волконскаго.

купцовъ, съѣхавшихся на Ильинскую ярмарку въ Ромны и собралъ требуемую сумму—10,000 рублей [1]).

Какъ это ни странно, но въ результатѣ этой трогательной выкупной подписки Щепкинъ лишь перешелъ изъ владѣнія графа Волькенштейна въ руки князя Репнина, внесшаго, въ общей сложности, 4,000 р. Артистъ предложилъ съ своей стороны уплатить князю затраченныя послѣднимъ 4,000 р. векселями, но отъ него потребовали вѣрнаго поручительства. Таковаго, однако, долго не находилось. Когда-же наконецъ поручительство принялъ на себя извѣстный историкъ Бантышъ-Каменскій, Щепкинъ былъ

---

[1]) Вотъ точная копія съ этого подписного листа:

«Въ награду таланта актера Щепкина, для основанія его участи, іюня 26-го дня 1818 года.

Креслы: К. Репнинъ 200 р., Божановъ 50 р., князь Сергѣй Волконскій 500 р.; Матвѣй Почека 50 р., Григорій Гарновскій 250 р.; Францъ Реммерсъ 50 р.; Георгій Забѣлла 50 р.; Андрей Петровскій 50 р.; Неизвѣстный 25 р.; Потемкинъ 700 р.; Лашкевичъ 100 р.; Галаганъ 100 р., Д. Алексѣевъ 100 р.; Прасковья Почекина 100 р.; полковникъ Альбрехтъ 100 р.; фамиліи не разобрать—50 р.; Вильгельмъ Реммерсъ 25 р; Алексѣй Будлянскій 100 р.; Кочубей 100 р.; дано 50 р.; Карповъ Ѳедотъ 30 р.; Александръ Полетика—50 р.; Катерина Забѣлина—25 р.; Николай Александровичъ 50 р.; Елисей Троцына 50 р.; Андрей Брежинскій 50 р.; Свѣчко—50 р.; Оболенскій 25 р.; отъ гр. Алексѣя Кирил. Разумовскаго 300 рублей; фамиліи не разобрать—25 р.; Марковичъ 25 р.; генералъ-маіоръ Десентлоранъ—25 р.; Неизвѣстный 25 р.; NN—30 р.; Ѳедоръ Шелиховъ—40 р.; Филипповъ—25 р., Бесходарный—25 р.; Клица 25 р.; Дмитрій Щемовъ—20 р.; Чарнышъ—100 р.; Война 50 руб.; Война 25 р., Багрѣевъ—100 р.; Багрѣевъ—50 р.; И. П.—50 р.; Велецкій—25 р.; Миклашевская—10 р.; отъ неизвѣстнаго—250 р.; NN—25 р.; Павелъ Гутолминъ—50 р.; Михайло Лесевицкій 25 р.; Гаптиковъ, по переводѣ получить отъ полиціймейстера Киценкова,—1992 р.; отъ инспектора нѣмецкой коллегіи Высоцкаго—25 р., отъ неизвѣстнаго—50 р.; отъ неизвѣстныхъ—100 р.; Макуринъ—25 р., Якубовичъ 10 р.; отъ генералъ-маіора Гельфрейха—25 р.; отъ Ушакова—25 р.. А. Косякова—25 р.; неизвѣстный—100 р.; Левченко—50 р.; Ильяшенко—25 р.; Сахновскій—25 р.; Василій Галецкій—25 р. В. Гарновская—25 р.; Павелъ Ивановичъ Кованько—50 р.; полковникъ Турскій—25 р., Аврамъ Зеленскій (градской голова)—100 р.; А. Кандура—10 р., Бродскій—100 р.

Подписанныя полковникомъ Гаптиковымъ 1992 р., какъ долгъ карточный, Киценковымъ не уплачены, а равно и еще нѣкоторыя суммы изъ подписанныхъ. (На подлинномъ подписано): А. Имберхъ.

Для выкупа Щепкина нужно было 10,000 рублей, а такъ какъ подпискою собрано было менѣе этого, то недостающую сумму князь Репнинъ принялъ на себя».

(«Русская Старина», 1875 г., т. 13. стр. 152—154).

отпущенъ на волю вмѣстѣ съ женой и дѣтьми; родители-же его оставались еще нѣкоторое время во владѣніи князя Репнина.

Не прошло и года послѣ выхода на волю, какъ Щепкинъ дебютировалъ на Императорской сценѣ и спустя нѣсколько мѣсяцевъ, именно 6 марта 1823 г., былъ зачисленъ актеромъ Императорскихъ Московскихъ театровъ, гдѣ и прослужилъ до самой своей смерти (11 августа 1863 г.), вызывая восторги и пользуясь совѣтами такихъ поклонниковъ своего таланта, какъ Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь, Грибоѣдовъ, Аксаковъ, Бѣлинскій, Грановскій, Герценъ, Станкевичъ и др.

Щепкинъ — феноменъ артистическаго труда. Это первый русскій актеръ, поставившій технику во главѣ драматическаго искусства. «Что-жъ бы значило искусство,—пишетъ онъ С. В. Шумскому 27 марта 1848 г.— если бы оно доставалось безъ труда... Помни, что совершенство не дано человѣку; но, занимаясь добросовѣстно, ты будешь къ нему приближаться на столько, на сколько природа дала тебѣ средствъ... Я по себѣ знаю: я знаю роль, а все повторяю». Въ другомъ письмѣ той-же даты, именно къ крѣпостной актрисѣ А. И. Шубертъ, Щепкинъ подтверждаетъ, что артисту «предстоитъ невыразимый трудъ: онъ долженъ начать съ того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сдѣлаться тѣмъ лицомъ, какое ему далъ авторъ». И дѣйствительно», не смотря на страшное число ролей, переигранныхъ Щепкинымъ, не смотря на ихъ безконечное, дикое разнообразіе, не смотря на ихъ ничтожность, Щепкинъ— какъ свидѣтельствуетъ С. Т. Аксаковъ,—не пренебрегъ ни одною изъ нихъ... Во всѣ пятьдесятъ лѣтъ театральной службы, Щепкинъ не только не пропустилъ ни одной репетиціи, но даже ни разу не опоздалъ».

Какъ это ни удивительно для артиста XX вѣка, слишкомъ поверхностно подчасъ трактующаго проблему свободы искусства, Щепкинъ и послѣ выкупа на волю оставался сторонникомъ крѣпостного режима въ театрѣ. Вотъ подтвержденіе тому изъ письма Щепкина къ князю А. И. Барятинскому, написаннаго въ 1857 году: «мы не доросли еще до добросовѣстнаго труда, и потому за нами нуженъ присмотръ, а то мы какъ

разъ съѣдетъ на русское *авось*, а оно въ искусствѣ, кромѣ вреда, ничего не принесетъ. И потому прикажите кому-либо изложить нужныя правила, за нарушеніе которыхъ положить штрафъ, и чтобы уже тутъ не было никому никакого снисхожденія. Я изъ опыта вижу, какъ вредны снисхожденія...».

Что крѣпостные актеры играли зачастую лучше вольныхъ, объ этомъ можно заключить не только изъ примѣра со Столыпинской труппой (см. выше), «испортившейся» по поступленіи въ Императорскій театръ, но и изъ прессы того времени. Вотъ, напримѣръ, выдержка изъ статьи «Театральный феноменъ» нѣкоего *Ш.*, помѣщенной въ № III-мъ «Журнала Драматическаго на 1811 годъ»:

«.... И такъ является, безъ всякихъ предварительныхъ знаковъ, на горизонтѣ искусства театральнаго феноменъ, достойный особеннаго вниманія. Петръ Андреяновичъ Позняковъ приглашаетъ къ себѣ въ спектакль Московскую публику—и Московская публика удивилась, нашедши сей спектакль совершеннымъ, или почти совершеннымъ, во всѣхъ частяхъ. Играютъ одни крѣпостные люди—но какъ играютъ? Несравненно лучше многихъ вольныхъ артистовъ, которые посѣщаютъ хорошія общества, для которыхъ открыто блестящее поприще славы и пр. и пр. Двѣ актрисы и буфъ такія, какихъ я не видывалъ на оперической сценѣ Московскаго театра... Обѣ упомянутыя актрисы плѣнятъ васъ благороднымъ видомъ, прекрасною фигурою, щастливыми лицами, искусною игрою, пріятнымъ голосомъ, чистымъ выговоромъ, вѣрнымъ движеніемъ членовъ съ выраженіями рѣчей; наконецъ сею смѣлостію въ дѣйствіи, сею довѣренностью къ самимъ себѣ, которыя пріобрѣтаются только въ практической школѣ истинныхъ талантовъ! Но одна изъ нихъ--та, которая представляетъ живую, вѣтренную, привязанную къ веселостямъ и забавамъ свѣтскую женщину--прелестна до чрезвычайности! Но буфъ, на которомъ основывается комическая опера, имѣетъ всѣ качества своего характера... Опера,—которую видѣлъ я, была Школа ревнивыхъ. Сія большая италіанская опера... требуетъ безпрестанной игры многихъ актеровъ, не движущихся только

машинъ, но дѣйствующихъ съ интересомъ, и умѣющихъ танцовать и довольно знанія въ музыкѣ, расположенной съ особенною трудностью: не смотря на все это, не было ни въ чемъ, ни противъ чего ни малѣйше погрѣшности... Хвала, хвала почтенному хозяину!».

Этого «почтеннаго хозяина», какъ извѣстно, и имѣлъ въ виду Грибоѣдовъ при созданіи быть можетъ незаслуженно-насмѣшливыхъ строкъ Чацкаго:

«А наше солнышко, нашъ кладъ?
На лбу написано: театръ и маскарадъ;
Домъ зеленью расписанъ въ видѣ рощи;
Самъ толстъ, его артисты тощи...
На балѣ, помните, открыли мы вдвоемъ
За ширмами, въ одной изъ комнатъ посекретнѣй,
Былъ спрятанъ человѣкъ и щелкалъ соловьемъ—
Пѣвецъ зимой погоды лѣтней» [1]).

Между тѣмъ театръ Познякова [2]) былъ однимъ изъ лучшихъ театровъ Москвы перваго десятилѣтія XIX вѣка. Н. Полевой говоритъ, что «будучи страстнымъ охотникомъ до театра, Позняковъ жилъ по барски и имѣлъ свою труппу, изъ которой вышли многіе актеры съ дарованіемъ» [3]). Спектакли у него ставилъ извѣстный актеръ—режиссеръ Сандуновъ (Станиславскій того времени), а актрисъ училa жена Сандунова, знаменитая «оперическая» актриса, которая спорила въ славѣ съ Фелисъ-Андріе». Изъ крѣпостныхъ артистокъ Познякова особенно прославилась пѣвица Любочинская [4]).

---

[1]) Въ «Выдержкахъ изъ старой записной книжки» («Русскій архивъ» 1873 г. № 10) есть указаніе, что у Познякова былъ бородачъ—садовникъ, который во время бала въ тѣни померанцевыхъ деревьевъ щелкалъ соловьемъ (См. и въ «Вѣстн. Европы» 1814 г. т. 75 № 12).

[2]) На Никитской улицѣ, уголъ Леонтіевскаго переулка, тамъ, гдѣ впослѣдствіи былъ выстроенъ домъ князя Юсупова.

[3]) См. «Репертуаръ Русскаго Театра» изд. И. Песоцкимъ 1840 г.

[4]) Превосходно исполняла роль жены президента въ «Водовозѣ» и Раису въ «Оборотняхъ».

Изъ той-же статьи г. Ш. мы знаемъ, что костюмы артистовъ были «руки Локковой». «Кажется, говоритъ г. Ш., будто актеры никогда не хаживали въ другомъ платьѣ [1]). Декораціи кисти Скотіевой—не мудрено же, но какъ перемѣняются онѣ? Одно мгновеніе ока, одинъ тихой шорохъ и великолѣпные чертоги превращаются въ очаровательную рощу!»

Эти восторженныя строки, какъ сказано, относятся къ 1811-ому году, году расцвѣта Позняковскаго театра, а въ слѣдующемъ году на тѣхъ-же «крѣпостныхъ» подмосткахъ увеселяли армію Наполеона французскіе актеры — «свободные граждане». Таковы бываютъ превратности судьбы! [2])!

Въ царствованіе-же Александра I славился въ Москвѣ наравнѣ съ Позняковскимъ и Дурасовскій [3]) театръ, резиденціей котораго было имѣніе «Люблино». Какъ передаетъ миссъ Вильмонтъ [4]), во время посѣщенія ею этого замѣчательнаго храма искусства, на сценѣ и въ оркестрѣ появлялось около сотни крѣпостныхъ людей; однако хозяинъ разсыпался въ извиненіяхъ по поводу бѣдности постановки, объясняя ее рабочей порой и жатвой, отвлекшей почти весь его наличный персоналъ, за исключеніемъ той горсточки людей, которую удалось собрать для представленія. Разу-

---

[1]) «Въ самомъ дѣлѣ и это немаловажность! Мы весьма нерѣдко видимъ противное тому и на большихъ театрахъ» (Примѣч. издателя «Журнала Драматическаго на 1811 годъ»).

[2]) О великолѣпіи Позняковскаго театра находимъ еще данныя въ статьѣ Ѳ. Кони «Придворная труппа актеровъ Императора Наполеона въ Москвѣ, въ 1812 году»: «Домъ Познякова уцѣлѣлъ отъ пожара, но не избѣгъ хищничества *побѣдоносной гвардіи*. Парча, украшавшая ложи, была сорвана, богатые люстры и канделябры исчезли, золоченая мебель лежала въ развалинахъ, безъ штофныхъ подушекъ. Однѣ обезображенныя каріатиды, единственные свидѣтели послѣдней буйной сцены, разыгранной въ этомъ театрѣ непризванными актерами, остались безмолвными сторожами разрушеннаго храма, гдѣ роскошь съ искусствомъ еще незадолго праздновали свои торжества. Этотъ небольшой домашній театръ русскаго барина былъ избранъ генераломъ Боссе для Императорской французской труппы и обратился въ истинный *театръ свѣта*, гдѣ зрителями были воины двадцати Европейскихъ народовъ».

[3]) Внѣшность зданія этого театра сохранилась и понынѣ въ нетронутомъ видѣ.

[4]) См. «Русскій Архивъ» 1873 г.

мѣется, это было лишь «самоуничиженье паче гордости», т. к. крѣпостные актеры были на самомъ дѣлѣ не «отъ сохи на время», а весьма порядочные исполнители, самый-же театръ и декораціи очаровали миссъ Вильмонтъ своей нарядностью.

Здѣсь-же слѣдуетъ упомянуть барскій въ полномъ смыслѣ этого слова театръ князя Хованскаго, гдѣ съ большимъ успѣхомъ ставились по преимуществу оперы и балеты.

Къ сожалѣнію—бо́льшими данными объ этихъ прекрасныхъ, по словамъ современниковъ, театрахъ мы не располагаемъ.

Зато въ нашихъ рукахъ достаточно и любопытныхъ, и поучительныхъ подробностей о двухъ другихъ достопримѣчательныхъ крѣпостныхъ театрахъ царствованія Александра I—театрѣ князя Шаховского и театрѣ графа Каменскаго. Начну съ перваго.

Свѣдѣнія объ этомъ театрѣ восходятъ еще къ концу XVIII столѣтія, когда князь Николай Григорьевичъ Шаховской «держалъ» театръ въ своемъ ардатовскомъ имѣніи въ селѣ Юсуповѣ и лишь изрѣдка привозилъ свою актерскую команду на показъ москвичамъ. Съ 1798 года, когда князь окончательно обосновался въ Нижнемъ-Новгородѣ и обратилъ свой домашній театръ въ публичный, его крѣпостная труппа уже стала предметомъ оживленныхъ толковъ, пересудовъ, анекдотовъ. Дѣло въ томъ, что князь, несмотря на то, что былъ бравымъ полковникомъ, безпощадно относился ко всякимъ вольностямъ на сценѣ; между тѣмъ эти «вольности» на подмосткахъ крѣпостныхъ театровъ были въ то время, какъ мы уже указывали, нѣкою пряною приправой всякаго представленія. Какъ разсказываютъ, князь Шаховской былъ безпримѣрнымъ цензоромъ своей эпохи и вычеркивалъ изъ пьесъ рѣшительно все, что напоминало двусмысленность. Мало того, — и въ самой труппѣ онъ ввелъ нѣчто вродѣ монастырской дисциплины, требуя непрестанно благопристойности не только въ жизни, но и на сценѣ. Достаточно сказать, что подъ страхомъ наказанія, онъ запрещалъ своимъ актерамъ касаться во время игры тѣла актрисы, во избѣжаніе чего они принуждены были находиться другъ отъ друга на

аршинъ разстоянія, и даже, когда по ходу пьесы, актриса должна была падать въ обморокъ, ея партнеръ лишь примѣрно могъ ее поддерживать.

Съ другой стороны немало смѣшило современниковъ князя еще то обстоятельство, что въ деревнѣ партеръ его театра набивался подневольной публикой, т. е. крѣпостными-же крестьянами, которые сгонялись въ театръ по наряду и отбывали эту повинность «бездоимочно», если не считать водки, отпускавшейся иногда княземъ этимъ послушнымъ зрителямъ.

Все «закулисное царство» кн. Шаховского, въ которомъ онъ, по выраженію Ф. Вигеля, «ужаснѣйшимъ образомъ законодательствовалъ», сосредоточивалось въ большомъ деревянномъ домѣ, находившемся сзади театра. Домъ этотъ былъ раздѣленъ на двѣ половины—мужскую и женскую, всякое сообщеніе между которыми было княземъ строжайше запрещено. За всѣ провинности артистовъ и артистокъ противъ нравственности ихъ немедленно ждали самыя суровыя кары. Общею дисциплинарною мѣрою были розги и палки; въ исключительныхъ-же случаяхъ употреблялись пресловутыя «рогатки» или прикованіе къ стулу въ ошейникѣ.

Полицейскія функціи въ области театральной нравственности крѣпостныхъ актрисъ отправляла съ усердіемъ приближенная къ князю Шаховскому нѣкая Заразина, подавлявшая при помощи все тѣхъ-же «душеспасительныхъ» розогъ малѣйшее проявленіе эротическихъ наклонностей во ввѣренномъ ей персоналѣ.

Перечисляя главныхъ «персонажей» этой исключительно дисциплинированной труппы, А. С. Гацисскій въ своей любопытной книгѣ «Нижегородскій театръ» отмѣчаетъ, что всѣхъ ихъ, т. е. крѣпостныхъ актеровъ кн. Шаховского, было болѣе ста человѣкъ, «изъ которыхъ лучшими считались И. Залѣсскій (трагедія и драма), Я. Завидовъ (драма), соединявшій съ драматическимъ талантомъ еще способности пѣвца-баритона, музыканта, композитора и балетмейстера; А. Вышеславцевъ (водевиль) и теноръ; Ершовъ Андрей Кузьмичъ—комикъ и пѣвецъ-баритонъ; Д. Завидова и Н. Піунова (драма) [1]); А. Залѣсская, Т. Стрѣлкова, Ф. Вышеслав-

[1]) Ея воспоминанія о театрѣ кн. Шаховского приведены ниже.

цева [1])—комедія. Но главнымъ украшеніемъ тогдашней сцены была пѣвица Роза и г. Поляковъ, который былъ болѣе извѣстенъ подъ скромнымъ именемъ Миная и который постоянно приводилъ въ восторгъ нижегородскую публику, особенно въ роляхъ Богатонова (Провинціалъ въ столицѣ), портного Фибса (Опасное сосѣдство), Ведеркина (Воспитаніе), Бирюлькина (Своя семья) и др.» [2]). Кромѣ названныхъ прославились еще Аксакова, Бѣшенцева, Краева (опера), И. и П. и. Л. Надеждины, С. Третьяковъ, М. Порѣцкая и Здобнова.

Что касается репертуара театра кн. Шаховского, то въ общемъ онъ былъ тотъ-же, по словамъ А. С. Гацисскаго, что и въ столицахъ; ставили трагедіи, драмы, комедіи, какъ русскія, такъ и переводныя—Шекспира, Кальдерона, Шиллера, Коцебу и пр., иногда-же давались и оперы, какъ-то «Титово милосердіе», «Сандрильона», «Діанино древо», «Калифъ Багдадскій», «Рѣдкая вещь» (излюбленная «Cosa rara» всѣхъ крѣпостныхъ театровъ) «Волшебная флейта» Моцарта и др.

Самое зданіе Нижегородскаго театра кн. Шаховскаго ничѣмъ особеннымъ въ архитектурномъ отношеніи не отличалось; повидимому при его постройкѣ больше думали о помѣстительности, чѣмъ о красотѣ: въ немъ было 27 ложъ, приблизительно 50 креселъ, впрочемъ сжато поставленныхъ, 100 обыкновенныхъ мѣстъ въ партерѣ и галлерея на 200 человѣкъ. Освѣщалась одна только сцена, и притомъ саломъ, что вызвало

---

[1]) Какими знаменитостями и важными барынями стали впослѣдствіи (въ 1843 г.) Стрѣлкова и Вышеславцева, мы знаемъ изъ «Записокъ» Л. Никулиной-Косицкой («Меня, быть можетъ, будутъ также любить, какъ Вышеславцеву. и восторгъ необъяснимый разливался по всему моему существу»). У Стрѣлковой Л. Никулина-Косицкая должна была почтительно поцѣловать руку.

[2]) Подробныя свѣдѣнія о крѣпостной труппѣ кн. Шаховского разбросаны по книгамъ: Ф. Вигеля «Воспоминанія», А. С. Гацисскаго «Нижегородскій театръ», «Пантеонъ» 1846 г., М. И. Пыляева «Полубарскія затѣи». Н. Ѳ. Юшкова «Къ исторіи русской сцены. Екатерина Борисовна Піунова-Шмидговъ «въ своихъ и чужихъ воспоминаніяхъ», В. И. Снѣжневскаго «Старый нижегородскій театръ» (см. «Дѣйствія Нижегород. Губ. Уч. Арх. Комиссіи» Сборникъ т. VI), П. Боборыкина «Большія хоромы» и Михайлова «Перелетныя птицы» (въ послѣднихъ двухъ - съ литературными прикрасами).

въ свое время такое замѣчаніе князя И. М. Долгорукаго:—«чѣмъ далѣе въ глубинѣ сидишь театра, тѣмъ меньше страдаетъ обоняніе и болѣе удовлетворяется оптика»; въ партерѣ, по словамъ Ф. Вигеля, можно было играть въ жмурки, а въ ложахъ, чтобы разсмотрѣть другъ друга въ лицо, привозили съ собой свѣчи и даже лампы. Вся труппа помѣщалась въ нѣсколькихъ большихъ флигеляхъ на Жуковской улицѣ, занимавшихъ вмѣстѣ съ княжескимъ домомъ почти весь кварталъ между Жуковскою, Набережною, М. Печерскою и Больничною улицами.

Лѣтомъ труппа кн. Шаховскаго играла на ярмаркѣ въ Макарьевѣ. Здѣсь, между прочимъ, Н. Полевой впервые въ своей жизни познакомился съ театромъ. Случилось это въ іюнѣ 1811 года. «Театръ Макарьевскій,—пишетъ Н. Полевой въ одномъ изъ писемъ къ Ѳ. В. Булгарину—сколько могу повѣрять тогдашнія впечатлѣнія, былъ очень порядочный, если сообразить время и средства... Давались драмы, оперы, комедіи. Я видѣлъ тогда *Гусситовъ подъ Наумбургомъ*, *Эпиграмму* и *Дѣву Солнца*, Коцебу и *Рѣдкую вещь,* да двѣ, три маленькія пьески. Напрасно хотѣлъ-бы я разсказать вамъ, что чувствовалъ я, сидя въ креслахъ, въ первый разъ отъ роду, въ театрѣ, когда, весь превратившись въ слухъ и вниманіе, я ловилъ каждое слово актеровъ... заливался слезами, и—право вышелъ изъ театра добрѣе, нежели вошелъ въ него»...

«Меня рано стали вывозить въ театръ,—узнаемъ мы отъ П. Боборыкина (см. «Нижегород. Губ. Вѣд.» № 7—1867 г.) и я помню Вышеславцеву уже не первой молодости, но еще не старухой за первыхъ роляхъ. У нея была замѣчательная, чисто романтическая нервность игры, какую вы видите въ старыхъ актрисахъ, начавшихъ свою карьеру въ эпоху воцаренія драмы. Особенно живо помню я игру Вышеславцевой въ переводной драмѣ «Дочь Карла Смѣлаго». Г. Завидова я также воспринималъ и изучалъ съ дѣтства... Я и на французскихъ сценахъ мало видѣлъ актеровъ, въ такой степени подходящихъ къ спеціальности мрачнаго элемента драмы...»

Особенно цѣнныя данныя о театрѣ кн. Шаховскаго 20-хъ годовъ

прошлаго столѣтія мы встрѣчаемъ на страницахъ 5—12 вышеназваннаго труда Н. Ѳ. Юшкова [1]).

«Меня привезли изъ деревни въ лаптяхъ, — разсказывала бывшая крѣпостная кн. Шаховскаго Настасья Ивановна Піунова [2]),—было мнѣ тогда лѣтъ десять. Вымыли меня, одѣли и помѣстили въ «дѣвичьей». Дѣвичьей назывался особый флигель при домѣ князя, гдѣ жили однѣ дѣвицы изъ труппы князя, а ихъ было очень и очень не мало. Труппа князя Шаховскаго, пожалуй, могла бы равняться, по своей многочисленности, съ труппой Императорскихъ театровъ; у князя собственно было три труппы: драматическая, оперная и балетная. Дѣвицы содержались строго «подъ замкомъ». При нихъ были приставлены «мамушки», т. е. пожилыя женщины, вполнѣ, по мнѣнію князя, благонадежныя. На репитицію и спектакль дѣвицъ возили въ каретахъ и, по доставленіи въ театръ, сажали въ особую уборную, съ мамками, и оттуда и выкликали на сцену режиссеромъ; да и на самой сценѣ, во время репетицій, постоянно находилась другая мамушка, сирѣчь «сторожея». Разговаривать съ мужскимъ персоналомъ труппы не дозволялось. Впрочемъ, по достиженіи «дѣвицами» 25-лѣтняго возраста, князь имѣлъ обыкновеніе выдавать ихъ замужъ, и дѣлалось это такъ: докладывается напр. князю, что вотъ—молъ такой-то и такой-то «дѣвицѣ» уже 25-ть годковъ, то «какъ прикажете»? Тогда князь призывалъ своихъ артистовъ—мужчинъ, спрашивалъ, кому изъ нихъ нравится которая либо изъ 25-лѣтнихъ артистокъ и, узнавши, вызывалъ «артистокъ», объявлялъ имъ объ такомъ «изліяніи» и—свадьба готова!... Князь обыкновенно самъ благословлялъ обрученныхъ и давалъ приданое, а также послѣ свадьбы молодымъ назначалось и особое жалованье. Собственно содержаніе всей труппы, или всѣхъ труппъ, получалось отъ князя; какъ-то: квартира, отопленіе, освѣщеніе и столъ. Одежда «дѣви-

---

[1]) См. послѣднее примѣчаніе.

[2]) Крѣпостная актриса на трагическія роли; приходится прабабушкой нынѣ здравствующему артисту Спб. Малаго театра Н. М. Шмидгофъ.

цамъ» до выхода въ замужество, тоже шла отъ князя и всѣ одѣвались изъ княжескаго матеріала; тоже и мужчины—до женитьбы конечно [1]).

Что касается образованія крѣпостныхъ артистовъ кн. Шаховскаго, то, по словамъ Н. И. Піуновой, оно «ограничивалось одной русской грамотой, причемъ «дѣвицъ» учили только читать,—писать-же учить не дозволялось—въ интересахъ нравственности, чтобы не переписывались ни съ кѣмъ до замужества; только послѣ замужества иныя изъ «артистокъ» начинали «мазать» каракули, что уже не возбранялось, ибо съ этихъ поръ вся отвѣтственность за ихъ нравственность лежала уже на мужьяхъ».

Н. И. Піунова не скрываетъ, что у князя Шаховского были въ труппѣ свои «любимицы», но отнюдь не «фаворитки» въ специфическомъ для того времени значеніи этого слова, ибо этотъ всевластный въ своемъ закулисномъ царствѣ вельможа былъ, къ счастью, идеальнымъ супругомъ и истиннымъ христіаниномъ.

Репертуаръ этого удивительнаго театра вырабатывался въ высшей степени оригинально. Именно до постановки пьесы на сцену кн. Шаховской и не интересовался, что это за пьесы, «а все рѣшалось на одной изъ послѣднихъ репетицій, когда онъ высказывалъ свою волю: «быть» или «не быть»... «Бывало,—говоритъ Н. И. Піунова—учимъ-учимъ какую нибудь пьесу, мучаемся—мучаемся, а князю-то и не понравится... Встанетъ, бывало, махнетъ рукой, табачку изъ золотой табакерки шибко такъ нюхнетъ, да и скажетъ: «не нужно!»...—Ну и начнутъ готовить другую пьесу»...

Вопреки отзывамъ Ф. Вигеля и А. С. Гацисскаго, князь Шаховской, по словамъ Н. И. Піуновой, былъ человѣкъ очень добрый, деликатный [2]),

---

[1]) Крѣпостные оперы не получали жалованья, имъ выдавались только «харчевые»—по 5 руб. въ мѣсяцъ взрослому и по 2 р. 50 к. малолѣтнему; заслуженные изъ артистовъ получали еще одному бенефису въ годъ. Расходъ на продовольствіе артистовъ при всей незначительности его составлялъ главную статью театральныхъ расходовъ—почти половину ихъ. (Дѣйствія Нижегород. Губ. Уч. Арх. Комиссіи, Сборн. т. VI).

[2]) Настолько деликатный, что не выносилъ даже грубыхъ именъ вродѣ «Акульки» или «Матрешки», переименовывая ихъ въ какихъ нибудь «Фатьму», «Зою» и т. п.

«поркой такъ и вовсе не занимался, а ужъ какъ бы иной разъ слѣдовало», замѣчаетъ Н. И. Піунова. «Если ужъ больно на кого, бывало, разсердится изъ мужчинъ, то развѣ табакеркой въ котораго пуститъ и уйдетъ» [1]).

Что кн. Шаховской умѣлъ быть добрымъ въ отношеніи своихъ крѣпостныхъ затворницъ видно, напримѣръ, изъ такого безпримѣрнаго баловства (привожу слова все той-же признательной своему барину артистки Н. И. Піуновой): «Привезутъ, бывало, осенью изъ его оранжерей возъ винограду,—онъ и распорядится привязать его кистями на нитки и развѣсить въ его городскомъ саду на березы да липы, а когда эта операція оканчивалась, онъ велитъ давать звонокъ—съ приказомъ: по звонку вести «дѣвицъ» въ садъ. Самъ сядетъ, бывало, въ кресла съ колесиками и два камердинера возятъ его по дорожкамъ. А онъ, батюшка, такъ-то весело покрикиваетъ: «Ну, дѣвки, виноградъ созрѣлъ,—собирайте!»

Чтобы крѣпостныя актрисы умѣли себя держать, изображая «дамъ общества» ихъ назначали поочередно на дежурство къ княгинѣ Шаховской, съ которой онѣ чуть не цѣлый день проводили время въ бесѣдѣ, чтеніи и рукодѣліи. Далѣе, когда у князя давались балы, то на нихъ приглашались и крѣпостные премьеры съ премьершами («первые сюжеты»). Мужчинамъ-артистамъ не разрѣшалось приглашать на танцы свѣтскихъ дамъ, но мужчины-гости считали за удовольствіе пройти туръ вальса съ крѣпостной артисткой.

Насколько кн. Шаховской ревниво относился къ драматическому искуству своей труппы, видно, напримѣръ, изъ такого факта: передъ постановкой пьесъ «Горе отъ ума» и «Русскіе въ Баденѣ» князь возилъ

[1]) Разнорѣчивость этихъ мнѣній, мнѣ кажется, объясняется тѣмъ, что кн. Шаховской въ эпоху, когда знала его Н. И. Піунова, былъ уже старъ и потому, быть можетъ, не столь суровъ. Самъ А. С. Гацисскій не скрываетъ, что «немногіе уцѣлѣвшіе еще до сихъ поръ бывшіе крѣпостные княжескіе артисты въ общемъ съ любовью отзываются о князѣ: говорятъ, что онъ «вообще былъ крайне добръ».

По смерти кн. Шаховского, († 1824 г.) говорится въ «Запискахъ Е. Б. Піуновой-Шмидговъ»—«по его милосердію и по его волѣ, было выдано 300 «вольныхъ» или, какъ тогда говорили, «отпускныхъ».

«на долгихъ» своихъ главныхъ артистовъ и артистокъ въ Москву (это изъ Нижняго-Новгорода!) въ Императорскій Московскій театръ и на хоры Московскаго Благороднаго собранія во время блестящихъ баловъ—«чтобы они еще лучше могли воспринять манеры свѣтскихъ людей».

Несмотря на то, что театръ кн. Шаховского долженъ былъ, при такой ревностной постановкѣ дѣла, вызывать единодушные восторги зрителей, нѣкоторые относились къ нему крайне скептически, чтобы не сказать обиднѣе. Такъ князь И. М. Долгорукой, напримѣръ, посѣтившій этотъ театръ въ 1813 году, говоритъ о немъ въ своихъ запискахъ [1]) въ высшей степени нелестно. «Какого ожидать дарованія, — спрашиваетъ кн. И. М. Долгорукой,—отъ раба неключимаго, котораго можно и высѣчь и въ стулъ посадить по одному произволу? [2]). Слѣдовательно и толпа его актеровъ, которыхъ очень много, играетъ точно такъ, какъ волъ везетъ тягость, когда его Черкасъ прутомъ гонитъ... Почти нельзя безъ отвращенія смотрѣть на ихъ тѣлодвиженія... они не играютъ, а, такъ сказать, площаднымъ словомъ, кривляются... но для холопей и это больше, нежели чаять должно».

Успѣхъ у публики этого театра кн. Долгорукой объясняетъ такъ: «вызываютъ на сцену всѣхъ актеровъ поочереди, потому что каждой изъ нихъ, особливо пригожія дѣвки, кому нибудь изъ зрителей понравятся».

Впрочемъ игра комика, оркестръ, костюмы и декораціи [3]) «потрафили»

---

[1]) «Журналъ путешествія изъ Москвы въ Нижній 1813 г. князя И. М. Долгорукаго». Изд. ИМП. О-ва Исторіи и Древн. Россійск. при Московскомъ Университетѣ. Москва, 1870 г.

[2]) А. Жемчугова, а Молчановъ-отецъ и другіе, о которыхъ кн. Долгорукой не могъ не знать?

[3]) Всѣхъ декорацій въ городскомъ театрѣ было 17: лѣсная, садовая, двѣ горныхъ, 4 комнатныхъ (мраморная, красная, голубая и желтая), тюремная, деревенская, 3 городскихъ и 4 спеціальныхъ для пьсъ «Чертовъ Замокъ», «Мудрая женщина» и «Житель чернаго лѣса»; во всѣхъ ихъ—250 отдѣльныхъ частей; кромѣ того на холстѣ до 100 отдѣльныхъ видовъ: замки, храмы, пирамиды, гробницы, башни, избушки, мельницы; завѣсъ масляными красками 20, машинъ, инструментовъ, мебели и разной утвари до 350 штукъ, музыкальныхъ инструментовъ (духовыхъ) 60, и бородъ 33,

даже на требовательный вкусъ кн. Долгорукаго;—правда онъ хвалитъ ихъ довольно сдержанно, но всетаки хвалитъ.

По странной ироніи судьбы, именно на этихъ подмосткахъ довелось кн. Долгорукому увидѣть представленіе своей оперы «Любовное волшебство». Вотъ какъ насмѣхается почтенный авторъ надъ воплощеніемъ своего

оружія 133 шт. обуви 47 паръ, головныхъ уборовъ 271 шт. (Въ ярмарочномъ театрѣ было 5 декорацій съ 62 частьями).

ПЛАТЬЯ.

Турецкихъ шубъ 17 (въ томъ числѣ 4 атласныхъ, 2 бархатныхъ, 1 парчевая), турец. халатовъ 10, турец. кафтановъ 29 (въ томъ числѣ 4 атласныхъ, 1 парчевый), турец. кррток и шароваровъ 34, французскикъ сюртюковъ 2 (1 отласный) франц. кафтановъ суконныхъ (съ исподнимъ платьемъ), шитыхъ камнями и шелкомъ 15, такихъ же бархатныхъ 15, мундировъ, шитыхъ золототъ 5, испажкихъ кафтановъ, камзоловъ, куртокъ, епанчей, панталонъ 33, епанчей 24 (атласныхъ 12, бархатныхъ 1, тавтяныхъ 7, камлотовыхъ 4), рубашекъ 10, юбокъ ситцевыхъ набойчатыхъ 6, кафтановъ разныхъ 9, куртокъ 3.

БАЛЕТНАГО ПЛАТЬЯ.

Куртокъ тавтяныхъ и атласныхъ 28, куртокъ знаковыьъ, гарнитуровыхъ и китайчатыхъ 31, панталонъ тавтяныхъ и атласныхъ 14, китайчатыхъ и холстянныхъ 13, жилетовъ и манишекъ 10, кафтановъ 2, краиовъ 13 паръ, камзоловъ 5, кушаковъ 7.

РЫЦАРСКАГО ПЛАТЬЯ.

Латъ парчевыхъ 15, накладокъ 6, кушаковъ, перевязей, кистей золотыхъ, экселобантовъ 35, чулокъ шелковыхъ 11 паръ, чулокъ шерстяныхъ и бумажныхъ 14 паръ.

ЖЕНСКАГО.

Сюртуковъ бархатныхъ и атласныхъ 2, платьевъ, шлафроковъ, тюнисъ, юбокъ, шинелей, кафтановъ, салоповъ, епанчей, сарафановъ парчевыхъ, шелковыхъ, атласныхъ, тафтяныхъ, кисейныхъ, пикейныхъ, тарлатиховыхъ, кашмировыхъ и гарнитуровыхъ 215, платковъ и шалей 57.

МУЖСКАГО НѢМЕЦКАГО ПЛАТЬЯ.

Кафтановъ, фраковъ, сюртуковъ, камзоловъ, куртокъ, ливрей, халатовъ, жилетовъ, рейтузовъ, шароваръ, панталонъ, епанчей, бекешъ, балахоновъ, креческихъ плащей, армяковъ бархатныхъ, атласныхъ и парчевыхъ 25, суконныхъ и частію другихъ матерій 460, галстуховъ, шарфовъ, темляковъ, эксельбантовъ, кушаковъ, перевязей, манишекъ, чулковъ, перчатокъ 193, бѣлья 28 (см. опись театральному имуществу кн. Шаховскаго, приведенную въ извлеченіи въ Дѣйствіяхъ Нижегор. Губ. Уч. Арх. Комиссіи, Сборн. т. VI).

произведенія стараніями крѣпостныхъ: «Занавѣсъ поднялся. Начали актеры «трелюдиться» и все пошло на выворотъ. Въ сочиненіи представленъ сѣнокосъ, косцы поютъ хоръ. Тутъ я увидѣлъ макъ на дощечкахъ, который мужики пощипали и вынесли его съ досками вонъ... Инструменты не поспѣваютъ переливать музыкальныя трели... Актеры волновались поминутно. Музыканты упирались всей бородой въ скрипку и тряся смычкомъ, какъ плетью, насилу догоняли капельмейстера, который какъ въ набатъ ударялъ своимъ компасомъ на налойчикъ для такты. Суфлеръ въ поту ежеминутно кричалъ: «мѣняй декорацію!» А машинистъ въ мылѣ, какъ почтовая лошадь, не зналъ, куда бѣжать напередъ, чтобы или лѣсъ спрятать, или опять его выставить. Буффа, который игралъ роль весельчака, забавлялъ чрезвычайно своими тѣлодвиженіями; словомъ экзекуція соотвѣтствовала произведенію [1]). Волшебство внезапное въ чертогѣ, гдѣ садилась Венера и амуръ на изумрудный престолъ, произошло отлично и машинисту можно было дать на водку за труды»...

Только машинисту... Несомнѣнно, что нападки кн. Долгорукова до крайности преувеличены и вызваны скорѣй желаньемъ пошутить, чѣмъ сказать правду. Въ этомъ убѣждаетъ насъ вся исторія крѣпостного театра кн. Шаховскаго [2]).

Этотъ тенденціозный европеизмъ кн. Долгорукаго лишаетъ насъ возможности принять полностью на вѣру и такой его отзывъ о крѣпостномъ

---

[1]) Самъ кн. Долгорукой считалъ свое произведеніе нелѣпицей («кто хочетъ ознакомиться съ этой нелѣпицей театральной,—пишетъ авторъ,—то можетъ за рубль достать ее у Готье въ лавкѣ и нахохотаться на счетъ сочинителя до сыта»). Кн. Долгорукой написалъ только либретто, а музыку подбиралъ крѣпостной композиторъ князя Шаховского.

[2]) Кн. Н. Г. Шаховскій вмѣстѣ со своимъ братомъ выведенъ кн. А. Шаховскимъ въ комедіи «Полубарскія затѣи». По смерти кн. Н. Г. Шаховскаго его театръ со всѣмъ инвентаремъ пріобрѣтенъ у наслѣдниковъ за 100.000 р. Распутинымъ и Климовымъ, поставившими 96-ти артистамъ обоего пола въ обязанность, по полученіи «вольныхъ», играть въ этомъ театрѣ 10 лѣтъ. (Труппа кн. Шаховскаго просуществовала въ Нижнемъ-Новгородѣ до 1839 года).

театрѣ въ Полтавѣ [1]): «давали „Мѣщанина во дворянствѣ“. Двухъ актеровъ нѣтъ, которые бы однимъ нарѣчіемъ говорили: кто по-русски, кто по-черкасски, кто по-малороссійски, иной и по-польски. Смѣшеніе языковъ полное! Никакой взаимности въ общихъ вниманіяхъ: одинъ говоритъ, другой, отворотясь, шепчетъ про себя свою роль, чтобъ не забыть того, чего слѣдуетъ. Что за актрисы! Какое платьешко! Какія тѣлодвиженія! Куклы на ниткѣ не такъ надоѣдятъ, какъ эти живыя машины... Духота была страшная, воздухъ самый крѣпкій, можно бы, я думаю, въ потьмахъ зажечь свѣчку, такой былъ паръ отъ любителей театра! Освѣщеніе къ тому же самое смрадное: ежеминутная копоть; креслы безъ дна, стулья безъ спинокъ» [2]).

Теперь мы переходимъ къ описанію другого, не менѣе, такъ сказать, «историческаго» театра, чѣмъ Нижегородскій—орловскаго театра графа Сергѣя Михаиловича Каменскаго (сына фельдмаршала), о которомъ современники оставили намъ столь-же разнорѣчивыя свѣдѣнія, какъ и о театрѣ кн. Шаховскаго.

Нелишнимъ будетъ замѣтить, что Орловская губернія славилась театрами съ начала XIX вѣка, хотя крѣпостные театры существовали здѣсь еще раньше, «Многіе изъ орловскихъ помѣщиковъ,—сообщаетъ кн. А. Л. Голицынъ [3]),—имѣли свои драматическія, балетныя и даже оперныя труппы, оркестры и хоры пѣвчихъ, которые во время дворянскихъ выборовъ пріѣзжали со своими владѣльцами въ Орелъ... Гдѣ-то на краю Орла помѣщался театръ помѣщика Мацнева, а въ уѣздахъ: Мценскомъ, въ селѣ «Спасскомъ-Лутовиновѣ», дѣйствовала труппа Варвары Петровны Тургеневой и въ Бол-

---

[1]) Отзывъ этотъ относится къ 1810 году и взятъ изъ «Путешествія» кн. Долгорукаго въ Одессу.

[2]) Выражаясь языкомъ кн. Долгорукаго, этотъ отзывъ написанъ, очевидно, не «безъ излишества въ критикѣ», потому что свое первое путешествіе въ Одессу въ 1810 г. кн. Долгорукій совершилъ въ мрачномъ расположеніи духа: онъ былъ огорченъ потерею двухъ дочерей и все окружающее его раздражало. (См. его предисловіе къ «Путешествію въ Кіевъ въ 1817 году»).

[3]) См. его предисловіе къ книгѣ «Изъ прошлаго. Матеріалы для исторіи крѣпостныхъ помѣщичьихъ театровъ въ Орловской губерніи». Орелъ 1901 г.

ховскомъ—въ селѣ «Сурьянинѣ»—помѣщиковъ Юрасовскихъ, вся семья которыхъ... увлеклась искусствомъ и время отъ времени устраивала соединенными силами спектакли... Сурьянинскій театръ Юрасовскихъ у современниковъ стяжалъ громкую славу, какъ отличнымъ исполненіемъ богатаго репертуара, такъ и счастливымъ выборомъ главныхъ исполнителей;—особенно здѣсь увлекались балетомъ» [1]). Но особенно, замѣчаетъ кн. А. Л. Голицынъ,—«прославилась (въ Орлѣ) труппа «сіятельнаго самодура» гр. Каменскаго, устроившаго театръ въ своемъ грандіозномъ дворцѣ—руинѣ, на мѣстѣ нынѣшняго кадетскаго корпуса».

Вотъ какъ описываетъ этотъ театръ гр. М. Д. Бутурлинъ [2]): «Театръ съ домомъ, гдѣ жилъ графъ, и всѣ службы занимали огромный четыреугольникъ, чуть-ли не цѣлый кварталъ на соборной площади. Строенія были всѣ одноэтажныя и деревянныя съ колоннами, съ отвалившейся на нихъ штукатуркой, и уже при мнѣ зданія всѣ начинали гнить [3]). Внутренняя отдѣлка театра была еще изрядная, съ беньуарами, двумя (помнится мнѣ) ярусами ложъ и съ райкомъ: кресла подъ намерами, передніе ряды дороже остальныхъ. Въ этомъ театрѣ могла помѣщаться столь-же почти многочисленная публика, какъ въ Московскомъ Апраксинскомъ театрѣ».

Н. Полевой, видѣвшій этотъ замѣчательнымй театръ проѣздомъ черезъ Орелъ, говорилъ [4]), что гр. Каменскій «не жалѣлъ издержекъ на него и образовалъ свою прекрасную труппу, даже оперу и балетъ».

Что гр. Каменскій дѣйствительно «не жалѣлъ издержекъ», объ этомъ мы можемъ заключить хотя-бы изъ того факта, что онъ не пожалѣлъ деревни въ 250 душъ для покупки у помѣщика Офросимова актера съ актрисой вмѣстѣ съ ихъ шестилѣтней дочкой, такъ прелестно танцовав-

---

[1]) О крѣпостномъ театрѣ Юрасовскихъ, въ частности о комплектованіи его труппы путемъ купли, мы уже говорили (см. выше), приведя и текстъ афиши одного изъ представленій въ 1828 году.

[2]) См. «Русскій Архивъ» 1869 г. № 10.

[3]) Это было въ 1827—1828 гг.

[4]) «Мои воспоминанія о рус. театрѣ и рус. драматургіи» (письмо къ Ѳ. В. Булгарину).

шей тампетъ [1]).—Какъ извѣстно, этотъ фанатикъ драматическаго искусства, обладавшій семью тысячами душъ крестьянъ, въ концѣ жизни оказался «разорившимся на театръ» и его буквально не на что было похоронить.

Оно и не мудрено, если пьесы въ его театрѣ,—какъ утверждаетъ И. С. Жиркевичъ [2]) безпрестанно мѣнялись [3]), и съ каждой новой пьесой являлись новые костюмы и великолѣпнѣйшія декораціи; такъ напр. въ «Калифѣ Багдадскомъ» шелку, бархату, вышитаго золотомъ, ковровъ, страусовыхъ перьевъ и турецкихъ шалей было болѣе, чѣмъ на 30.000 р. «Но со всѣмъ тѣмъ,—прибавляетъ И. С. Жиркевичъ,—вся продѣлка походила на какую-то полоумную затѣю, а не на настоящій театръ». Между тѣмъ это былъ одинъ изъ тѣхъ крѣпостныхъ театровъ, при которомъ находились не только знающіе свое дѣло режиссеры и балетмейстеры [4]), но и нѣкая школа драматическаго искусства. Такъ, тотъ-же И. С. Жиркевичъ черезъ нѣсколько строкъ говоритъ: «Въ театрѣ для графа была устроена особая ложа и къ ней примыкала галлерея, гдѣ обыкновенно сидѣли такъ называемыя *пансіонерки*, т. е. дворовыя дѣвочки, готовившіяся въ актрисы и танцовщицы. Для нихъ обязательно было посѣщеніе театра, ибо графъ требовалъ, чтобы на другой день каждая изъ нихъ продекламировала какой нибудь монологъ изъ представленной пьесы или протанцовала-бы вчерашнее «па». Далѣе, какъ въ отношеніи своихъ *пансіонерокъ*, какъ и въ отношеніи всей своей труппы, графъ Каменскій

---

[1]) Объ этомъ мы уже упоминали, какъ о примѣрѣ баснословныхъ цѣнъ «артистическихъ душъ» (см. выше).

[2]) См. его «Записки» эпохи 1816--1819 гг. въ «Русской Старинѣ» 1875 г. т. XIII.

[3]) Въ «Другѣ Россіянъ», издававшемся въ Орлѣ въ 1817 г., говорится, что театръ графа Каменскаго съ начала своего открытія по 28 іюля (за полгода) представилъ къ увеселенію публики 82 піесы, изъ коихъ было 18 оперъ, 15 драмъ, 41 комедія, 6 балетовъ и 2 трагедіи.

[4]) Какъ сообщаетъ въ своихъ «Запискахъ» гр. Бутурлинъ, — гр. Каменскій между прочимъ «держалъ при себѣ стараго нѣмца балетмейстера (по фамиліи, кажется, Гебель или Дебель) для обученія его танцоровъ и танцовщицъ. Нѣмецъ этотъ насъ увѣрялъ, что... знаменитый уже тогда Щепкинъ началъ свое драматическое поприще на театрѣ графа Каменскаго».—Это невѣрно; см. о Щепкинѣ выше.

былъ одинаково далекъ отъ поблажекъ. «Въ ложѣ, передъ графомъ,—продолжаетъ И. С. Жиркевичъ,—на столѣ лежала книга, куда онъ собственноручно вписывалъ замѣченныя имъ на сценѣ ошибки и упущенія, а сзади его, на стѣнѣ, висѣло нѣсколько плетокъ и послѣ всякаго акта онъ ходилъ за кулисы и тамъ дѣлалъ свои расчеты съ виновнымъ, вопли котораго иногда доходили до слуха зрителя. Онъ требовалъ отъ актеровъ, чтобы роль была заучена слово въ слово, говорили-бы безъ суфлера и бѣда бывала тому, кто запнется». И однако, несмотря на такое ревностное отношеніе графа къ искусству, «публики (хоть и) собиралось всегда довольно, но не изъ высшаго круга, которая только пріѣзжала компаніей, для издѣвокъ надъ актерами Каменскаго и надъ нимъ самимъ [1]), что онъ впочемъ замѣчалъ и разъ, когда пріѣхалъ въ театръ корпусный командиръ баронъ Корфъ, начальникъ дивизіи Уваровъ и другіе генералы съ нѣкоторыми дамами, какъ графиня Зотова, г-жа Теплова, Хрущева и др., Каменскій, замѣтивъ ихъ насмѣшки, велѣлъ потушить всѣ лампы, кромѣ одной, начадилъ масломъ всю залу, пріостановилъ представленіе и болѣе... ни разу этимъ лицамъ не посылалъ билетовъ».

Какъ видно изъ этого примѣра, гр. Каменскій любилъ дѣйствовать, что называется по «военному»; и дѣйствительно, это былъ типичный военный 20-хъ годовъ прошлаго столѣтія. Все у него было по военному: оба хора музыкантовъ, бальный и роговой, каждый изъ 40 человѣкъ, были неизмѣнно одѣты въ военную форменную одежду; всѣ актеры жили на пайкахъ «на общемъ столѣ», собираясь на обѣдъ и расходясь по барабану съ волторной, причемъ никто не смѣлъ ѣсть сидя, а непремѣнно стоя,

[1]) «Въ былое время графъ самъ сидѣлъ у кассы съ своимъ георгіевскимъ 2-й степени крестомъ (за взятіе Базарджика) и продавалъ билеты, по поводу чего юнкеръ графъ Мантейфель, извѣстный своими шалостями, привезъ разъ въ кассу огромный мѣшокъ съ мѣдными деньгами въ уплату ложи бэль-этажа; пересчитывать потребовалось много времени, такъ что должно было остановить раздачу билетовъ, а отказать было жалко по цѣнѣ бэль-этажной ложи». (Графъ М. Д. Бутурлинъ— «Театръ графа Каменскаго въ Орлѣ».; см. «Русскій Архивъ» 1869 г. № 10;—записки гр. Бутурлина относятся къ 1827—1828 гг.).

потому что (объяснялъ гр. Каменскій) «такъ будешь ѣсть до—сыта, а не до безчувствія»; капельдинеры были одѣты въ особые ливрейные фраки съ разноцвѣтными воротниками; актрисы содержались, какъ плѣнницы, въ казематахъ; наконецъ, частыя тѣлесныя наказанія совсѣмъ уже напоминали бытъ военныхъ той эпохи [1]).

Труппа гр. Каменскаго была весьма многочисленная. Мы упомянемъ здѣсь лишь главныхъ «персонажей», въ связи съ критикой «коннессеровъ» того времени [2]), (по возможности въ полной неприкосновенности ея выраженій).

Премьеромъ труппы и режиссеромъ былъ Барсовъ, вольноотпущенный графа Каменскаго, въ чинѣ губернскаго секретаря. «Игра актера Барсова въ трагедіи «Коварство и любовь» довершила весьма чувствительную картину, извлекшую слезы у зрителей». «Въ драмѣ «Юлія» появленіе Барсова, его терзанія и любовь къ дочери плѣняли публику до слезъ». «Въ трагедіи «Леара» (Король Лиръ) Барсовъ оказалъ свои отличныя дарованія въ трогательной роли древняго англійскаго короля Леара».

Остальные были безъ исключенія крѣпостными гр. Каменскаго. Изъ нихъ Городецкій «умѣлъ вынесть весьма удачно чрезвычайныя терзанія». Протасовъ «хорошо представилъ коварнаго интриганта», а въ комедіи «Ботъ», превосходно изобразилъ характеръ грубонравнаго и добродѣтельнаго англійскаго купца. Жбановъ восхищалъ орловскую публику пріятнымъ пѣніемъ въ оперѣ «Ямъ», а въ комедіи «Ботъ», въ роли полковника, «заставилъ (орловцевъ) имѣть надежду, что не задолго будутъ въ немъ видѣть непосредственнаго актера». Кравченко, первый теноръ, имѣвшій не меньшій успѣхъ у орловской публики, чѣмъ Жбановъ, былъ, по атестаціи гр. М. Д. Бутурлина, «чистый холопъ» и «пѣлъ съ шикомъ, столько-же носомъ,

---

[1]) При описаніи быта и искусства актеровъ гр. Каменскаго, я пользовался статьею М. И. Пыляева «Полубарскія затѣи» лишь въ той мѣрѣ, въ какой она основана на разсказахъ орловскихъ старожиловъ, князя Д. М. Сонцова—Засѣкина и И. О. Мацнева и на запискахъ бывшаго редактора упомянутаго «Друга Россіянъ».

[2]) Главнымъ образомъ редактора «Друга Россіянъ» и гр. Бутурлина.

сколько горломъ, не разставаясь никогда съ носовымъ платкомъ, который онъ комкалъ въ рукахъ и въ который поминутно плевалъ. Второй будто-бы теноръ, Миняевъ, болѣе шевелилъ губами и махалъ руками, нежели выпускалъ звуки изъ устъ, и потому трудно было опредѣлить, къ какой категоріи принадлежалъ его голосъ»... [1]). Между тѣмъ по другому отзыву Миняевъ былъ плѣнителенъ въ роли «геройскаго сына» Леара. «Въ балетахъ,—сообщаетъ гр. Бутурлинъ,—особенно былъ хорошъ первый танцоръ Васильевъ, ростомъ съ покойнаго Каратыгина, въ тѣлесно-цвѣтномъ трико, съ плохо бритою бородою, пускавшійся въ граціозности и позы. Когда онъ совершалъ прыжки, называемые «антраша», голова его уходила почти въ облака сцены».

Что касается крѣпостныхъ актрисъ гр. Каменскаго, то премьершею среди нихъ была Кузьмина, «своими отличными дарованіями пріобрѣвшая особенное вниманіе орловской публики, справедливое имѣетъ предъ прочими своими компаніонками преимущество въ трагедіяхъ и драмахъ; плѣнительныя она чувства представляетъ на подобіе славной «Мантуани», въ операхъ она является съ великолѣпіемъ и улыбкою неподражаемой Замбони [2]), а въ комедіяхъ по своей ловкости и веселости кажется быть другая Кетнеръ».

Кожевникова «послѣ Кузьминой достойна имѣть первое мѣсто. Она весьма способна къ представленію великихъ и важныхъ лицъ. Въ роли богини, царицы и госпожи, Кожевникова весьма привлекательна, чувствительна, исполнена величія и пріятности». А черезъ 10 лѣтъ, повидимому о той-же Кожевниковой, другой «коннессеръ» гр. Бутурлинъ писалъ: «дворовая дѣвка, дурнолицая примадонна, обладала пронзительнымъ писклівымъ голосомъ, была превысокаго роста и имѣла также свой особенный шикъ, состоявшій въ почти безпрерывномъ поворачиваніи головы къ одному плечу».

---

[1]) «Чего либо похожаго на басъ,—замѣчаетъ гр. Бутурлинъ—(голосъ повсемѣстно встрѣчаемый въ Россіи) въ труппѣ рѣшительно не было, хотя лицо, предназначенное для басовыхъ партій силилось ревѣть брюхомъ».

[2]) Знаменитая итальянская пѣвица.

Цвѣткова «не только въ комическихъ», но даже и въ трагическихъ роляхъ весьма удачно и счастливо выдерживаетъ свой характеръ. Какъ натурально она представляетъ или простосердечіе доброй женщины, или капризы злобной и вѣтренной женщины, или же крикъ, плачъ и обморокъ. Козакова—старшая «въ комическихъ роляхъ, кажется, имѣетъ большія дарованія: ея ловкость, притворство и веселый характеръ не можетъ не нравиться публикѣ». Рычкова «довольно пріятна въ представленіяхъ невинной дѣвицы и ловкой служанки. Въ балетахъ она, кажется, превосходитъ другихъ танцовщицъ своими дарованіями. Краснова «въ представленіяхъ деревенской дѣвицы въ оперѣ «Ямъ и посидѣлки» умѣла соединить пріятность голоса и плѣнительную наружность съ невинностью и скромностью, приличною поселянкѣ».—Въ этомъ-же родѣ слѣдуютъ отзывы сотрудника «Друга Россіянъ» и о другихъ крѣпостныхъ актрисахъ гр. Каменскаго: Олешевой, Степановой, Ремизовой, Лыговой, Кубышкиной и др. Гр. Бутурлинъ-же, признавалъ ихъ чуть не огуломъ «безталанными и безголосыми графскими артистами», которые «не отваживались только на трагедіи» [1]). Единственно, кто понравился гр. Бутурлину, который «при однообразіи жизни въ губернскомъ городѣ», находилъ, что «театръ этотъ былъ не малымъ развлеченіемъ для насъ, военныхъ»,—это двѣ сестры Кобазины въ роляхъ premières amoureuses, «но не потому,—пишетъ онъ,—что въ нихъ таилась искра драматическаго таланта, а потому только, что онѣ были дѣвки безъ претензій на барство, говорили и жестикулировали какъ слѣдуетъ скромнымъ горничнымъ и прачкамъ» [2]).

---

[1]) Это невѣрно, т. к. въ томъ же «Другѣ Россіянъ» 1817 г. имѣется указаніе, что ставились и трагедіи. Впрочемъ, можетъ быть черезъ 10 лѣтъ, въ бытность гр. Бутурлина въ Орлѣ, трагедіи въ театрѣ гр. Каменскаго уже не ставились.

[2]) «Одинъ изъ нашихъ офицеровъ Тѣлесницкій и я—сообщаетъ гр. Бутурлинъ,—попытались было завести письменную интрижку съ двумя вышесказанными сестрами Кобазинами чрезъ лакеевъ съ разноцвѣтными воротниками, но радужные воротники брали деньги и насъ надували, и ничего изъ этого не вышло, кромѣ того, что слухи дошли до графа, у котораго разлилась желчь, въ слѣдствіе чего онъ (помнится мнѣ) распорядился патріархально съ тою изъ сестеръ, къ которой мы писали, т. е высѣкъ ее и грозилъ жаловаться на меня моему отцу во Флоренцію. Вѣроятно и

Этими строками исчерпываются данныя о труппѣ гр. Каменскаго.

Съ послѣдней четверти столѣтняго существованія крѣпостныхъ театровъ, приблизительно съ конца 20-ыхъ годовъ XIX вѣка, начинается вымираніе этого самобытнаго, чисто-русскаго учрежденія, о значеніи котораго мы еще скажемъ въ заключеніи къ этому очерку.

Послѣ трагическаго конца антрепризы гр. Каменскаго мы уже не встрѣчаемъ чего либо напоминающаго по грандіозности барскую затѣю «сіятельнаго самодура».

Крѣпостной театръ начинаетъ мельчать [1]).

разноцвѣтный воротникъ, замѣшанный въ этомъ дѣлѣ, тоже поплатился своею шкурою». (См. «Русскій Архивъ» 1869 г. № 10).

О томъ, какъ расправлялся князь Скалинскій (изъ повѣсти «Сорока-Ворона» А. И. Герцена) съ флиртовавшими за кулисами крѣпостными актерами мы на страницахъ этой повѣсти читаемъ такія подробности: «Управляющій велѣлъ позвать какого-то Матюшку; привели молодого человѣка съ завязанными руками, босого, въ сѣромъ кафтанѣ изъ очень толстаго сукна. «Пошелъ къ себѣ», сказалъ ему грубымъ голосомъ управляющій:—«да если въ другой разъ осмѣлишься выкинуть такую штуку, я тебя не такъ угощу: забыли о Сенькѣ»? Босой человѣкъ поклонился, мрачно посмотрѣлъ на всѣхъ и вышелъ вонъ...—«Неужели это тотъ, который игралъ лорда»?—«Тотъ самый».—«За что это его такъ скрутили»?...—«Записочку перехватили къ одной актеркѣ; ну, этого у насъ не долюбливаютъ, его и велѣли на мѣсяцъ посадить въ сибирку».—Такъ это его тогда приводили на сцену оттуда»?—«Да-съ, имъ туда роли посылаютъ твердить»...

Нелишнимъ замѣтить. что въ лицѣ князя Скалинскаго многіе узнаютъ самого графа Каменскаго.

[1]) Интересно отмѣтить, что въ «Сорокѣ-Воровкѣ» А. И. Герцена, написанной въ 1846 г., разсказывается о театрѣ, существовавшемъ приблизительно въ 1826 году, что косвенно указываетъ на исчезновеніе ко времени написанія разсказа богатаго барскаго театра, въ которомъ могла бы разыграться изображенная авторомъ драма крѣпостной актрисы. Иначе-бы А. И. Герценъ остановился на болѣе поздней эпохѣ, т. к. ему неизмѣнно былъ дорогъ моментъ современности повѣствованія. Что-же касается самаго разсказа. то въ немъ несомнѣнно изображенъ одинъ изъ послѣднихъ могиканъ подлинно-барской антрепризы. «Князь былъ очень богатъ,—разсказываетъ авторъ устами актера,—и *проживался* на театръ... Страстный любитель искусства, человѣкъ съ огромнымъ вкусомъ, съ тактомъ роскоши, ну и при этомъ, какъ водится, непривычка обуздываться и *расточительность въ высшей степени*... Князь говорилъ о театрѣ, какъ человѣкъ, совершенно знающій и сцену и тайну постановки... Увѣряю, что такой пышности намъ рѣдко случалось видѣть; что за

Золотой вѣкъ Екатерины Великой, тотъ вѣкъ, завѣты котораго еще бережно хранились въ началѣ XIX столѣтія нашими барами, расточавшими подчасъ душу свою красоты ради, этотъ вѣкъ со второй четверти XIX столѣтія начинаетъ все больше и больше отходить въ область неподражаемыхъ преданій.

Правда петербургская знать [1]) сумѣла и въ эту эпоху вымиранія крѣпостного театра блеснуть своими «господскими трупами», князю Дондукову удалось обставить истинно царскою роскошью живыя картины съ крѣпостными красавицами, родные Всев. Андр. Всеволожскаго не пожалѣли средствъ для великолѣпнаго спектакля его крѣпостныхъ въ день имянинъ хозяина [2]), но это были лишь послѣднія вспышки, послѣдніе отблески свѣтлой зари Екатерининскаго барства.

Гніющее зданіе съ отвалившейся штукатуркой,—какъ описываетъ гр. Бутурлинъ театръ гр. Каменскаго въ 1828 году,—это зданіе «разорившагося на театръ» словно заразило ядомъ разложенія аристократическій институтъ крѣпостного театра! словно стало символомъ начала конца!

Аристократическій мотивъ затѣи все болѣе и болѣе начинаетъ уступать мѣсто коммерческому интересу, тридцатитысячная постановка какого

декораціи, что за костюмы, что за сочетаніе всѣхъ подробностей! Словомъ, все внѣшнее было превосходно, даже выработанность актеровъ; но я остался холоденъ; было что-то натянутое, неестественное въ манерѣ, какъ дворовые люди князя представляли лордовъ и принцессъ».

[1]) Какъ-то: графиня Васильева, Грибоѣдовъ, Мятлевъ, князь Долгорукій, князь И. А. Гагаринъ, графъ Комаровскій, Резановъ, Авдулинъ, И. А. и А. И. Кокошкины. Храповицкій, Титовъ, Комаровъ, Бакунинъ и Ганинъ.

[2]) Въ «Описаніи праздника, даннаго родными и друзьями Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому по случаю дня его рожденія, въ Рябовѣ 25 октября 1822 года» (СПБ. 1823 г.) мы читаемъ: «24-го числа въ 6 часовъ пополудни дана была собственными Актерами: «Новый Парисъ» опера-водевиль, музыка г. Маурера. Въ 10 часовъ прологъ: «Проѣзжій или приготовленіе къ имянинамъ» домашнее представленіе въ 2 частяхъ (на заданную пословицу: «Добраго имянинника празднуютъ три дня») соч. Ѳ. Н. Г.—25-го играли комедію Н. И. Хмѣльницкаго. «Нерѣшительный» и оперу «Les Rendez-vous Bourgeois».

Рябово подъ Петербургомъ, въ 20 верстахъ отъ Охты. В. А. Всеволожскій имѣлъ въ домѣ спеціально театральную залу и собственныхъ актеровъ.

нибудь «Калифа Багдадскаго» становится вскорѣ несбыточнымъ миѳомъ, крѣпостныя труппы уменьшаются и въ числѣ ихъ, и въ своемъ составѣ, не слышно больше о дорогихъ заграничныхъ артистахъ въ роляхъ руководителей крѣпостныхъ лицедѣевъ, подневольный трудъ актера все чаще и чаще пасуетъ передъ искусствомъ свободнаго артиста, ихъ начинаютъ уже нанимать, этихъ «вольныхъ», при комплектованіи крѣпостныхъ труппъ, наконецъ свободная антреприза создаетъ непосильную конкуренцію крѣпостному театру и онъ остатокъ дней своихъ влачитъ уже жалкое существованіе.

Чтобы имѣть представленіе о такомъ отживающемъ крѣпостномъ театрѣ со смѣшаннымъ составомъ вольныхъ и подневольныхъ актеровъ, возьмемъ хотя-бы пензенскій городской театръ помѣщика В. Г. Гладкова [1]. Вотъ какія подробности сообщаетъ объ этомъ типичномъ провинціальномъ театрѣ 20-хъ годовъ прошлаго столѣтія кн. Вяземскій [2]) въ своемъ описаніи путешествія въ Пензу:—«Директоръ Гладковъ-Буяновъ [3]), провонявшій чеснокомъ и водкой. Артисты крѣпостные, къ которымъ присоединяются семинаристы и приказные. Театръ, какъ тростникъ отъ вѣтра колыхаясь, ветхій и холодный, родъ землянки... Я призвалъ въ ложу мальчика, котораго нашелъ при свѣчахъ, и назначилъ его исторіографомъ и біографомъ театра, и артистовъ и содержателя. Кто эта актриса?—Саша, любовница барина. Онъ на дняхъ ее такъ разсѣкъ, что она долго не могла ни ходить, ни сидѣть, ни лежать... А этотъ?—Бурдаевъ, приказный, лучшій актеръ!...» Познакомившись съ режимомъ этого театра, кн. Вяземскій говоритъ про труппу Гладкова, что «собаки его не лучше

---

[1]) Въ Пензѣ до этого времени славились крѣпостные театры помѣщиковъ Арапова, Бекетова, Панчулидзева и В. О. Мацнева.

О доморощенности Пензенскаго театра помѣщика Г. Г., о которой Ф. Вигель оставилъ намъ такой характерный меморандумъ, см. выше.

[2]) См. его Сочиненія т. IX.

[3]) Вл. Каллашъ (см. его «Обрывки прошлаго» въ «Русской Мысли» 1901 г. кн. 11) указываетъ, что Гладковъ-Буяновъ герой извѣстной цинической поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосѣдъ».

актеровъ. Послѣ несчастной травли, онъ вымещаетъ на актерахъ и бьетъ ихъ не на животъ, а на смерть. Послѣ несчастнаго представленія, онъ вымещаетъ на собакахъ и велитъ ихъ убивать... Впрочемъ, Саша недурна собою и немногимъ, а, можетъ быть, и ничѣмъ не хуже нашихъ Императорскихъ. Актеръ тоже недуренъ. Давали *Необитаемый островъ*, *Казачій офицеръ* и дивертисементъ съ русскими плясками и пѣснью «За моремъ синичка не пышно жила». «Вообще,—заявляетъ кн. Вяземскій,—мало каррикатурнаго и, должно сказать правду, на московскомъ театрѣ, въ сравненіи столицы съ Пензою и прозваньемъ Императорскимъ съ Гладковскимъ, болѣе нелѣпаго на сценѣ, чѣмъ здѣсь. Больнѣе всего, что пьяный помѣщикъ имѣетъ право терзать своихъ подданныхъ за то, что они дурно играли или не понравились помѣщику...» Кромѣ Бурдаева, вольнонаемнаго трагика, былъ въ труппѣ Гладкова еще крѣпостной трагикъ Гриша, который по словамъ В. А. Инсарскаго [1]), и внѣ сцены наводилъ на всѣхъ трепетъ, т. е. по примѣру своего барина былъ всегда «въ подпитіи» [2]). Женскій персоналъ «Гладковскаго» театра былъ, по свидѣтельству В. А. Инсарскаго, исключительно крѣпостной; первую пѣвицу звали Сашкой, первую танцовщицу Машкой. Въ этомъ театрѣ, говоритъ В. А. Инсарскій, въ одно и тоже-же время давались два представленія: одно шло на сценѣ, другое передъ сценой, гдѣ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ являлся самъ хозяинъ театра Гладковъ. Публика, хорошо зная его привычки, слѣдила за нимъ едва-ли не внимательнѣе, чѣмъ за артистами на сценѣ; и это потому, что буйный хозяинъ, нисколько не стѣсняясь присутствіемъ публики, вмѣшивался въ діалогъ на сценѣ съ грозными криками и угрозами, называя непотрафившаго лицедѣя дуракомъ или скотиной, а то, бурно сорвавшись со своего мѣста, летѣлъ стремглавъ на сцену, чтобы чинить немедленную расправу съ провинившимся актеромъ или актрисой посредствомъ пощечинъ и зуботычинъ.

[1]) См. его «Половодье» и «Записки».

[2]) Изъ труппы этого театра прославился еще крѣпостной комикъ Кондаговъ.

И это было въ публичномъ городскомъ театрѣ... Поистинѣ «свѣжо преданіе, а вѣрится съ трудомъ»!...

Отталкивающій характеръ крѣпостного театра послѣдняго періода можетъ быть объясненъ между прочимъ и тѣмъ «положеніемъ вещей», которое указано нашимъ правительствомъ въ «Постановленіяхъ о Всемилостивѣйшемъ дарованіи крѣпостнымъ людямъ правъ состоянія свободныхъ сельскихъ обывателей», именно—непосредственныя отеческія отношенія помѣщиковъ къ крестьянамъ уменьшились, помѣщичьи права «впадали» все чаще и чаще въ руки людей, ищущихъ только собственной выгоды, добрыя отношенія ослабѣли и открылся путь пагубному произволу.

«Мы были дворовые крѣпостные люди одного господина, котораго народъ звалъ собакою»,—начинаетъ свои мемуары артистка Л. П. Никулина-Косицкая (род. въ 1829 г.) и на протяженіи страницъ и страницъ своихъ «Записокъ» [1]) рисуетъ типы тогдашнихъ извергов. Приведу изъ этихъ «Записокъ» то, что непосредственно относится къ настоящему очерку: «Мы отправились въ Саровъ рано утромъ съ тѣмъ, чтобы заѣхать въ гости на обѣдъ къ одному помѣщику, у котораго былъ свой театръ и оркестръ... Помѣщикъ этотъ былъ больше звѣрь, чѣмъ человѣкъ. Показали намъ театръ; дѣвушекъ у него было двѣнадцать, всѣ въ ситцевыхъ платьяхъ и черненькихъ фартучкахъ. Это, говоритъ, все актрисы. Онѣ были всѣ такія изнуренныя, не многія изъ нихъ были похожи на живыхъ людей»... Одна изъ нихъ, разговорившись съ авторомъ «Записокъ», расплакалась:—«Вотъ мы мученицы просто! Вѣдь баринъ то нашъ хуже пса какого! Злодѣй онъ, ему и на каторгѣ нѣтъ мѣста, развратникъ! Теперь насъ у него десять дѣвокъ; возьметъ отъ отца и матери, станетъ грамотѣ учить, чтобы, вишь ты, на кіятрѣ играть разныя штуки, а самъ изъ дѣвки то всю кровь выпьетъ, а потомъ замужъ отдастъ за какого постылаго мужика... И мужики то, и дворовые всѣ измучены,—продолжала она,—и на охоту, и въ кіатръ играть» [2]).

---

[1]) См. «Русскую Старину» 1878 г. т. XXI.

[2]) Idid. стр. 301—302.

Не лучше было положенье и крѣпостныхъ артистокъ помѣщика Н. И—ча, о которыхъ въ «Запискахъ сельскаго священника» [1]) повѣствуются въ высшей степени характерныя для данной эпохи подробности. Утромъ эти артистки пѣли въ церкви обѣдню, причемъ за каждую ошибку въ діэзѣ или бемолѣ неукоснительно награждались 25-ю ударами розогъ. «Вечеромъ эти же и Саши, и Даши должны были играть въ домашнемъ театрѣ на сценѣ и разыгрывать какихъ нибудь княгинь и графинь. Въ антрактѣ баринъ входилъ за кулисы и говорилъ: «Ты, Саша, не совсѣмъ ловко выдержала роль: графиня N. N. должна была держать себя съ большимъ достоинствомъ». И 15—20 минутъ антракта Сашѣ доставались дорого: кучеръ поролъ ее съ полнымъ своимъ достоинствомъ!.. Затѣмъ опять та же Саша должна была или держать себя съ полнымъ достоинствомъ графини или играть въ водевилѣ и отплясывать въ балетѣ»... «Никакъ не можешь представить себѣ,—говоритъ сельскій священникъ,—чтобы люди, да еще дѣвицы, послѣ розогъ и вдобавокъ розогъ кучерскихъ, забывая и боль и срамъ, могли мгновенно превращаться или въ важныхъ графинь «съ достоинствомъ» или прыгать, хохотать отъ всей души, любезничать, летать въ балетѣ и т. п., а между тѣмъ дѣлать были должны и дѣлали, потому что онѣ опытомъ дознали, что если онѣ не будутъ тотчасъ изъ подъ розогъ вертѣться, веселиться, хохотать, прыгать, то опять кучера... Онѣ знаютъ горькимъ опытомъ, что даже за малѣйшій признакъ принужденности ихъ будутъ сѣчь опять и сѣчь ужасно»...

Это уже не было «отеческимъ внушеніемъ» понятій о прекрасномъ, мѣрою, которая по словамъ А. С. Гацисскаго не казалась возмутительною въ «доброе, старое время» и якобы «не была въ диковинку». Здѣсь уже нѣтъ оправданія патріархальностью нравовъ. Здѣсь уже явная жестокость, граничащая со сладострастіемъ. И если въ «Гладковскомъ» театрѣ центръ интереса публики переносился со сцены въ партеръ, то въ театрѣ Н. И—ча онъ уже со сцены переносится въ конюшню или въ закулисный застѣ-

[1]) «Русская Старина» 1880 г. январь.

нокъ, гдѣ важная графиня лежитъ обнаженная подъ кучерскими розгами, чтобы встать изъ подъ нихъ «какъ ни въ чемъ не бывало» и продолжать на потѣху публикѣ «держать себя съ достоинствомъ».

Крѣпостной театръ грубѣетъ параллельно съ развращеніемъ нравовъ. Притупѣвшія чувства большинства помѣщиковъ ужъ не щекочетъ нѣжное пѣніе пресловутой «Дидоны». Имъ въ эту пору любы больше дикія пѣсни и пляски «игрицъ» генерала Измайлова [1]), «игрицъ», которыхъ за излишнюю скромность сѣкли тутъ-же, въ гостинной, передъ всѣми гостями. Розга изъ орудія наказанія превращается у извращенныхъ «господъ» въ орудіе развлеченія. Вопль къ зрѣлищамъ удовлетворяется теперь созерцаніемъ тѣлесныхъ наказаній, совершаемыхъ въ чисто-театральной обстановкѣ. Князь Ю. Н. Г. созываетъ къ себѣ крѣпостныхъ дѣвушекъ, чтобы въ ихъ торжественномъ присутствіи сѣчь одну изъ нихъ цѣлый часъ для своего удовольствія [2]). Аракчеевъ поретъ крестьянъ при пѣніи хоромъ «красивыхъ дѣвицъ» во время экзекуціи «Со святыми упокой, Господи» [3]). И т. п. Всѣхъ фактовъ произвола, приведшихъ, наконецъ, къ реформѣ 19 февраля 1861 г. не перечесть.

Барскій театръ наканунѣ праздника свободы перестаетъ быть, за ничтожнымъ исключеніемъ, барскимъ въ положительномъ значеніи этого слова. Эстетическій ароматъ эпитета «барскій» выдохся на протяженіи послѣдней четверти столѣтняго существованія крѣпостного театра и сталъ означать въ приложеніи къ послѣднему лишь театръ тиранизируемыхъ холоповъ.

И если послѣ манифеста 1857 г., объ улучшеніи быта помѣщичьихъ крестьянъ, кое-гдѣ еще развивался надъ крѣпостнымъ театромъ флагъ искусства, то на самомъ дѣлѣ такой флагъ служилъ большой

[1]) См. «Древнюю и новую Россію» 1876 г.—статью С. Т. Славутинскаго «Генералъ Измайловъ и его дворня».

[2]) «Еженедѣльное Новое Время» 1880 г. № 53, статья Дубасова «Къ исторіи крестьянской реформы».

[3]) С. П. Мельгуновъ «Дворянинъ и рабъ на рубежѣ XIX вѣка» («Великая реформа», изд. т-ва И. Д. Сытина).

частью лишь прикрытіемъ эротическихъ интересовъ помѣщичьей антрепризы.

О послѣднихъ могиканахъ этой антрепризы мы можемъ почерпнуть свѣдѣнія хотя-бы изъ романа «Оскудѣніе», одного изъ правдивѣйшихъ произведеній покойнаго С. Н. Терпигорева (С. Атавы).—«Страстно любя хореографическое искусство, Николай Николаевичъ—повѣствуетъ С. Н. Терпигоревъ—не жалѣлъ расходовъ, затратъ и хлопотъ по заведенію и здѣсь, въ глуши, хотя малаго балета. Выписанныя изъ Петербурга двѣ балетчицы, опытныя въ преподаваніи, по цѣлымъ днямъ прыгали въ залѣ, обучая двѣнадцать дѣвицъ двороваго происхожденія... Черезъ какіе-нибудь полгода, несмотря на упорно ходившіе слухи о скорой эмансипаціи, что очень вредно отзывалось на успѣхахъ ученицъ, всѣ двѣнадцать дѣвицъ ужъ очень порядочно танцовали, особенно «характерные» танцы, и если бы не обнаружившаяся у многихъ изъ нихъ беременность, то несомнѣнно достигли бы значительнаго совершенства... Кромѣ всего этого, губернаторъ, по обычаю объѣзжавшій въ этомъ году губернію для ревизіи, на обѣдахъ у предводителей прямо говорилъ «намъ», что занятія, подобныя обученію крестьянскихъ и дворовыхъ дѣвицъ хореографическому искусству, хотя сами по себѣ ничего недозволительнаго и вообще предосудительнаго не представляютъ, но все-таки гораздо пріятнѣе было бы, если бы были прекращены, и чѣмъ скорѣе, тѣмъ лучшее... И дѣйствительно, вскорѣ и балетъ, и хоры, и «англійскіе мальчики», какъ называлъ покойный Николай Петровичъ своихъ переодѣтыхъ горничныхъ, были распущены».

Въ концѣ концовъ, прежде чѣмъ правительство положило предѣлъ существованію крѣпостного театра актомъ 19 февраля, этотъ театръ успѣлъ ужъ самъ себя изжить въ качествѣ эстетической единицы.

Но исчезнувъ съ лица земли, крѣпостной театръ оставилъ намъ о себѣ поучительную исторію. На ея строгихъ страницахъ мы находимъ подтвержденіе величайшей мысли Гете о томъ, что для созданія чего либо значительнаго нужна одна десятая часть геніальности и девять десятыхъ труда.

Крѣпостной театръ въ свои лучшіе годы—это театръ поистинѣ феноменальнаго труда, театръ драматической техники, не знавшей отдыха и на вожделѣнныхъ высяхъ.

Когда мы представимъ себѣ, что всѣ эти артисты, изъ которыхъ многіе превосходили исполнителей нашихъ образцовыхъ Императорскихъ театровъ, были взяты «отъ сохи», изъ среды, гдѣ ни о какой наслѣдственности драматическаго таланта и рѣчи быть не могло, что всѣ эти живые «примитивы» должны были осилить цѣлую крѣпость психологической и эстетической премудрости для того, чтобъ радовать своимъ искусствомъ такъ, какъ многіе изъ нихъ умѣли радовать,—мы не сможемъ не отдать ихъ удивительнымъ руководителямъ той дани справедливости, въ которой имъ упорно большинство отказывало на протяженіи послѣднихъ пятидесяти лѣтъ.

Развѣ не правъ въ концѣ концовъ былъ тотъ же кн. Шаликовъ, для котораго у Вл. Каллаша нашлось лишь слово издѣвательства [1]), просвѣщенный кн. Шаликовъ, назвавшій владѣльца помѣстья «Буды» благотворителемъ на томъ безспорномъ основаніи, что артисты его, «всѣ сіи плѣняющія насъ существа, о которыхъ печется онъ, какъ отецъ о дѣтяхъ, извлечены имъ изъ ничтожества, т. е. изъ крестьянскаго состоянія. Судите же, какое разстояніе между теперешнею участью ихъ и тою, которая ихъ ожидала!» прибавляетъ кн. Шаликовъ.

Что ихъ ожидало, мы знаемъ: почти то же, что и современныхъ намъ «мужичковъ». Недаромъ объ этомъ, хоть и съ ироніей, говоритъ на страницахъ «Оскудѣнія» и самъ С. Н. Терпигоревъ, указывая, что многія изъ крѣпостныхъ «балетныхъ воспитанницъ, успѣвшихъ уже полюбить искусство... разставались съ своими наставниками и наставницами съ непритворною грустью и даже со слезами... Что ихъ ожидало? предъ ними являлась тяжелая и изнурительная полевая работа, грубая одежда, грубая пища!»

---

[1]) См. «Русская Мысль» 1901 г. кн. 11. «Обрывки прошлаго».

Поистинѣ—оплакивать судьбу всѣкъ крѣпостныхъ актеровъ поголовно вмѣстѣ съ Ек. Лѣтковой (авторомъ «Крѣпостной интеллигенціи») можно только при односторонней и тенденціозной оцѣнкѣ помѣщичьей антрепризы. «Эти затѣи баръ—справедливо замѣчаетъ М. И. Пыляевъ [1])—какъ ни были онѣ иногда смѣшны и неудачны, но, все таки, развивали въ крѣпостныхъ людяхъ, обреченныхъ коснѣть въ невѣжествѣ, грамотность и понятіе о изящномъ».

Правда, какъ исключеніе, были здѣсь и гаремы, и розги, и жестокости, но была и большая, трудная, исключительно трудная и потому особенно почтенная созидательная работа и при томъ работа съ безкорыстнымъ устремленіемъ къ подлинно художественному творчеству.

Исторія провинціальнаго театра на Руси начинается съ исторіи крѣпостного театра, потому что, за исключеніемъ столицъ, почти вездѣ начало театральнымъ представленіямъ положили именно помѣщичьи труппы. И тотъ, кто прилежно занимался исторіей театра въ той или другой губерніи (какъ напр. кн. А. Л. Голицынъ въ Орловской губ.), тотъ не можетъ не придти къ заключенію, что «помѣщичьи театры, съ ихъ крѣпостными труппами, крѣпостнымъ режимомъ и строемъ, внесли въ дѣло развитія и упроченія театральнаго дѣла и сценическаго искусства въ Россіи *цѣнный вкладъ*» [2]).

Ходячее мнѣніе, а именно предположеніе, что подъ ферулой помѣщичьей власти погибло или не смогло проявиться множество талантовъ подвластныхъ ей крѣпостныхъ, — чистое недоразумѣніе, хотя бы потому, что въ интересахъ же помѣщиковъ было всячески развивать, хотя бы для личной эксплоатаціи, таланты своихъ крестьянъ; вѣдь образованный крѣпостной цѣнился на помѣщичьей катастѣ въ нѣсколько разъ дороже необразованнаго!.. А затѣмъ мы не имѣемъ данныхъ, а потому и права отрицать поголовно у всѣхъ тогдашнихъ «господъ» филантропическій стимулъ просвѣщенія своихъ низшихъ братій. Какъ это ни странно, но исторія насъ учитъ, что щедротъ со стороны власть имущихъ было въ то суровое время несравненно больше, чѣмъ въ наше время широкой благотворительности.

---

[1]) См. его «Полубарскія затѣи» Ист. В. 1886 г. сентябрь.

[2]) См. Предисловіе къ книгѣ кн. А. Л. Голицына «Изъ прошлаго». Орелъ 1901 г.

Но не только въ провинціи, и въ столицахъ крѣпостному театру суждено было сыграть немаловажную роль: онъ явился тѣмъ желаннымъ конкурентомъ Императорскихъ и частныхъ театровъ, безъ котораго драматическое искусство послѣднихъ, ревнивое какъ въ художестленномъ, такъ и (по необходимости) въ коммерческомъ отношеніи, врядъ ли эволюціонировало бы въ такомъ бодромъ темпѣ.

Вообще же игра крѣпостныхъ актеровъ и ихъ блестящіе, завидные успѣхи у публики заставили послѣднюю переоцѣнить цѣнность «скоморошьей забавы». Теперь, когда на сценѣ подвизаются за деньги представители нашихъ лучшихъ дворянскихъ фамилій, намъ кажется страннымъ, что сравнительно недавно профессія актера считалась позорной, а между тѣмъ это историческій фактъ, что дальше любительскихъ подмостковъ нога лицедѣйствующаго аристократа не дерзала раньше ступать.

Эти же успѣхи крѣпостныхъ актеровъ, главнымъ образомъ актрисъ, подвигнули и русскихъ женщинъ, независимо отъ ихъ соціальнаго положенія, бросивъ предразсудки, устремиться на сцену. Для свободной женщины того времени это было настоящимъ подвигомъ. «Пойди, утопись лучше, а въ театръ не ходи,—слышала Л. Никулина-Косицкая [1]) отъ своей родной матери,—а если ты ослушаешься меня, то я прокляну тебя... Умри; я съ радостью схороню тебя, но объ этомъ и думать не моги». Такъ думали низы нашего общества; а вотъ какъ разсуждали верхи: «у насъ нѣтъ актрисъ потому, что занятіе это несовмѣстимо съ цѣломудренною скромностью славянской жены: она любитъ молчать» [2]). И вотъ въ то время, какъ русскій театръ такъ нуждался въ живомъ глаголѣ женскихъ устъ, актрисъ-охотницъ не было, отъ чего даже Императорскимъ театрамъ приходилось порой туго. «Польза и самая необходимость театра,—пишетъ А. А. Нарышкинъ въ цитированномъ уже нами донесеніи къ Императору Александру I,—долженствующаго за великое жалованье собирать таковое количество нужныхъ для него людей, *кольми паче актрисъ, никогда со*

[1]) См. ея «Записки» въ «Рус. Стар.» 1878 г. т. XXI.
[2]) «Сорока-Воровка» А. И. Герцена (мнѣніе славянина).

стороны не поступающихъ, требуютъ непремѣнной покупки оныхъ». Какъ мы знаемъ, нужное количество крѣпостныхъ актрисъ и было вслѣдствіе сего куплено Дирекціей Императорскихъ театровъ у А. Е. Столыпина.

«Какъ, дескать, можно, чтобы наша дочь была комедіанткой!»—разсказываетъ М. С. Щепкинъ [1]) о провинціальныхъ барыняхъ въ годину своего перваго выступленія въ ученическомъ спектаклѣ,—«старуху и служанку играли мальчики, а любовницу сестра моя: ее можно было заставить играть», т. к. она была крѣпостная. Конечно это грустно, когда приходится *заставлять*, но въ историческомъ ходѣ нашего театра цѣль оправдывала такое средство: творческія силы славянской женщины якобы, «любившей молчать», были разбужены крѣпостными лицедѣйками; свободныхъ потянуло подражать имъ, захотѣлось самимъ испытать сладкія муки драматическихъ переживаній и русская сцена обогатилась именами, которыхъ, не будь крѣпостного театра, мы бы и не знали.

Къ тому же и въ самомъ этомъ театрѣ родились столь свѣтлыя имена, какъ актрисъ, такъ и актеровъ, что ужъ одно это обстоятельство должно, казалось-бы, смягчить въ нашихъ глазахъ отталкивающій характеръ его деспотическаго строя.—Вѣдь Щепкинъ, какъ мы знаемъ, хотя-бы изъ настоящаго очерка, былъ свѣтлѣйшимъ, но не единичнымъ явленіемъ этого оригинальнаго русскаго учрежденія!.. Трудно даже представить себѣ, сколько именно и какіе таланты были открыты и образованы помѣщиками, этими фанатичными, въ большинствѣ, искателями театральнаго жемчуга!

«Бѣдная артистка,—говоритъ между тѣмъ А. И. Герценъ [2])—зачѣмъ разбудили тебя?.. Спала бы душа твоя въ неразвитости, и великій талантъ, неизвѣстный тебѣ самой, не мучилъ бы тебя»... Поистинѣ такое патетическое заключеніе скорѣй жестоко, чѣмъ гуманно, какъ это ни кажется на первый взглядъ; жестоко прежде всего по отношенію къ театру, какъ художественному учрежденію, которое не можетъ тормазить своего поступательнаго движенія изъ-за душевнаго спокойствія его вольныхъ или не-

---

[1]) См. его «Записки» стр. 71.

[2]) «Сорока Воровка».

вольныхъ жрецовъ. Тамъ, гдѣ тратили ради эстетическаго maximum'а цѣлыя состоянія, время, силы, нервы, здоровье,—странно было бы сантиментальничать до такой степени. Жестоко это заключеніе и въ отношеніи самой артистки (героини «Сороки-Воровки»), которая лишь изъ-за злой судьбы попала потомъ въ руки недостойнаго помѣщика. А прежде... «прежде,—разсказываетъ героиня,—я была на другомъ провинціальномъ театрѣ... *мнѣ тамъ было хорошо*... Помѣщикъ нашъ былъ добрый, простой и честный человѣкъ; онъ уважалъ меня, цѣнилъ мои таланты, далъ мнѣ средства выучиться по-французски, возилъ съ собою въ Италію, въ Парижъ, я видѣла Тальму и Марсъ». Словомъ прежде она была счастлива и этимъ счастьемъ обязана тому, кого Герценъ клеймитъ такими словами: «что за безумный, что за преступный человѣкъ сунулъ тебя на это поприще, не подумавши о судьбѣ твоей» [1]).

Много несправедливаго было въ нашемъ крѣпостномъ театрѣ; такъ, много, что даже лучшіе русскіе люди не постѣснились отплатить ему за это тою-же монетой.

Заслуга, однако, этой «полубарской затѣи», въ смыслѣ хотя бы облагораживанія темныхъ массъ, несомнѣнна. И справедливость сегодняшняго мудраго утра требуетъ признанія, что на мрачномъ, ночномъ фонѣ крѣпостныхъ отношеній дореформенной Руси помѣщичій театръ, въ его лучшіе годы былъ скорѣй свѣтлымъ, чѣмъ темнымъ явленіемъ.

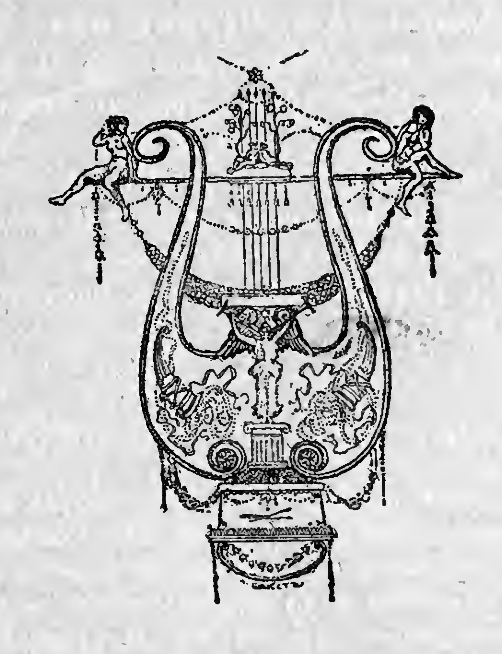
Мы воздержимся, однако, отъ навязыванья всѣхъ тѣхъ заключеній, которыя вытекаютъ, по нашему, изъ поучительной исторіи этого театра; замѣтимъ только въ видѣ курьеза, что желѣзная дисциплина крѣпостного театра, тѣ исключительно суровыя условія порядка, подвизаясь въ которыхъ, стяжали себѣ славу лучшіе актеры этого театра,—все это неожиданно обращаетъ *тезисъ* безусловной свободы драматическаго искусства въ *проблему*.

---

[1]) Ibid.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ II



СОДЕРЖАНІЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

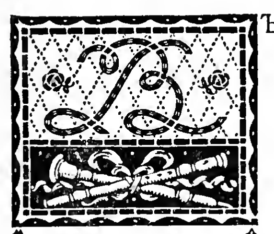
Продолженіе см. 3 стр. обложки.



УГОЛОКЪ ГАЛЛЕРЕИ ГОНЗАГО СЪ ФРЕСКАМИ МАСТЕРА.
ПАВЛОВСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА И ТЕАТРЫ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

В. КУРБАТОВА.



Ъ настоящее время театръ какъ бы отрѣзанъ отъ жизни и въ большинствѣ случаевъ является мѣстомъ развлеченія, гдѣ демонстрируются выдающіеся пѣвцы, актеры или танцовщики. Таковъ взглядъ большинства публики, сложившійся, благодаря вѣковой оторванности отъ искусства. Конечно, имѣется рядъ художественныхъ предпріятій, но это всегда результатъ вліянія или отдѣльныхъ меценатовъ или небольшихъ кучекъ любителей.

Намъ трудно представить, чтобы спектакль былъ слитъ со всею жизнью мѣстности въ данный моментъ. Такое сліяніе, обычное въ XVIII вѣкѣ, теперь позабыто и тѣмъ дороже вспоминаніе объ этомъ вѣкѣ веселья и радости. Обыкновенно эти воспоминанія отрывочны. Въ Павловскѣ сохранилось сравнительно много воспоминаній и памятниковъ, такъ, что можно ясно представить себѣ картину театральныхъ празднествъ.

Павловскъ — загородная резиденція—вилла, послѣдняя по времени устройства,—послѣдняя великолѣпная вспышка исчезнувшаго умѣнья на небольшомъ участкѣ земли соединять красоты природы съ красотами искусства и создать то, о чемъ разсказываютъ поэмы всѣхъ народовъ. Волшебные сады 1001 ночи, висячіе сады Семирамиды, сады Лукулла и Саллюстія на Пинчіо, Альгамбра и Алькazаръ, несравненная вилла д'Эсте Саллюстія и другіе сады ренессанса, устроенные Виньолой, Фонтана Лигоріо и современниками ихъ, Версаль и Шантильи, Кассель и Петергофъ—вотъ рядъ восхитительныхъ замысловъ, теряющійся въ глубокой древности и оборвавшійся почти внезапно въ началѣ XIX вѣка! Нѣкоторые склонны видѣть въ безграничномъ размахѣ заказчика и создателя Версаля или въ неисчер-

паемой фантазіи водянаго богатства виллы д'Эсте лишь капризы не знавшихъ предѣловъ своему могуществу властителей или богачей и, можетъ быть, стали бы разсматривать эти сооруженія, какъ искусство, стоящее внѣ жизни остального народа. На самомъ дѣлѣ какъ и готическіе соборы во время религіознаго увлеченія, такъ и виллы, переполненныя красотою, были для каждаго какъ бы земнымъ раемъ. Въ эпохи созданія этихъ виллъ земная реальная красота стояла на первомъ планѣ и высшаго выраженія ея можно было достигнуть лишь въ дворцахъ, но, конечно, не въ церквахъ, хотя и великолѣпныхъ, но бездушныхъ. Желаніе достигнуть возможной полноты художественнаго единства заставляло стремиться къ красивой раздѣлкѣ мѣстности около дворца. Этого нельзя было сдѣлать въ застроенномъ городѣ, а потому резиденціи выносятся въ пригородныя мѣстечки, вродѣ Версаля, Царскаго Села, Казерты и Аранжуеца.

Для созданія помѣстій, подобныхъ Шантильи или Павловску или Казертѣ, мало одного желанія и средствъ; необходимъ не только вкусъ заказчика, но и богатая художественная эпоха, могущая предложить достаточно крупныхъ и разнообразныхъ силъ. Виллы строились и въ XIX вѣкѣ: у насъ Ольгинъ, Царицынъ островъ и Бабигонъ въ Петергофѣ, немало виллъ богачей въ Германіи и Франціи, но всѣ онѣ займутъ скромное мѣсто въ исторіи искусства. Живое теченіе искусства къ этому времени исчезло, архитектурная фантазія изсякла и замѣнена копированіемъ увражей, а, главное, исчезла садовая архитектура и умѣніе сочетать лиственныя массы превратилось въ стремленіе къ возможному разнообразію посадокъ.

Павловскъ—послѣдняя улыбка стараго искусства. Его устройство для Цесаревича Павла Петровича было начато подъ вліяніемъ Императрицы Екатерины II, чрезвычайно интересовавшейся архитектурой. Первымъ архитекторомъ былъ Ч. Камеронъ. Біографія этого замѣчательнаго человѣка мало изслѣдована. Шотландецъ по рожденію, онъ не могъ не проникнуться идеями реформаторовъ садоваго искусства—Кента и Чэмберса. Судя по тому, что проектъ обелиска-памятника основанію Пав-

ловска [1])—его руки, можно думать, что онъ имѣлъ много вліянія на разбивку главной части Павловскаго парка, а поразительные по мягкости и эллинскому духу «Храмъ Дружбы» и «Храмъ Аполлона» принадлежатъ къ числу совершеннѣйшихъ созданій новогреческаго стиля. Изъ архитекторовъ въ Павловскѣ работали еще: В. Бренна (флигель дворца, церковь и превосходный «Висконтіевъ мостъ» у Крика), Д. Гваренги (придворный госпиталь), Воронихинъ (первоначальная библіотека дворца и, можетъ быть, Розовый Павильонъ), Росси (уничтоженная ротонда у главной оранжереи, современная библіотеки дворца), Т. де-Томонъ (мавзолей Павлу—«Супругу-Благодѣтелю»). Изъ скульпторовъ: одинъ изъ лучшихъ ваятелей XVIII вѣка М. Козловскій (каріатиды троннаго (бальнаго) зала), лучшій скульпторъ начала XIX вѣка И. Мартосъ (группы въ мавзолеѣ «Супругу-Благодѣтелю», памятники В. К. Александрѣ Павловнѣ), Демутъ Малиновскій и другіе. Внутри дворецъ полонъ утварью лучшихъ мастеровъ (Томира, Рентгена и т. д.), отличною мебелью по рисункамъ вышеупомянутыхъ архитекторовъ. Но особенно важно то, что паркъ и дворецъ не музей: они созданы для жизни единою волею—вкусомъ Великой Княгини, впослѣдствіи Императрицы Маріи Ѳеодоровны. Даже теперь, благодаря бережливому отношенію преемниковъ, все сохраняется въ поразительной цѣлости и имѣетъ жилой, а не мертвомузейный видъ.

Не меньшее, если не несравненно большее украшеніе Павловска, чѣмъ постройки, изумительный по разнообразію и красотѣ видовъ паркъ. Окончательно устраивалъ его геніальный декораторъ Піетро Гонзаго, одинъ изъ послѣднихъ отпрысковъ великаго итальянскаго искусства.

Передъ наступленіемъ глубочайшаго упадка, это искусство ослѣпительно вспыхнуло на сѣверѣ Италіи. Тьеполо въ чисто живописной сторонѣ искусства достигъ небывалаго совершенства, цѣлый рядъ его подражателей (Д. Тьеполо, Торелли) [2]) разнесли лучи его таланта по всей Европѣ.

[1]) Арх. Павл. Гор. Управленія.

[2]) Самъ Дж. Б. Тьеполо написалъ плафонъ для Китайскаго дворца въ Петергофѣ, его сынъ Дом. Тьеполо плафонъ для Шпалерной мануфактуры.

Великолѣпныя виллы выросли по всему южному склону Альпъ (хотя бы вилла Пизани въ Стра) и оттуда же вышло цѣлое поколѣніе зодчихъ-палладіанцевъ (въ томъ числѣ и наши Гваренги и Жилярди) [1].

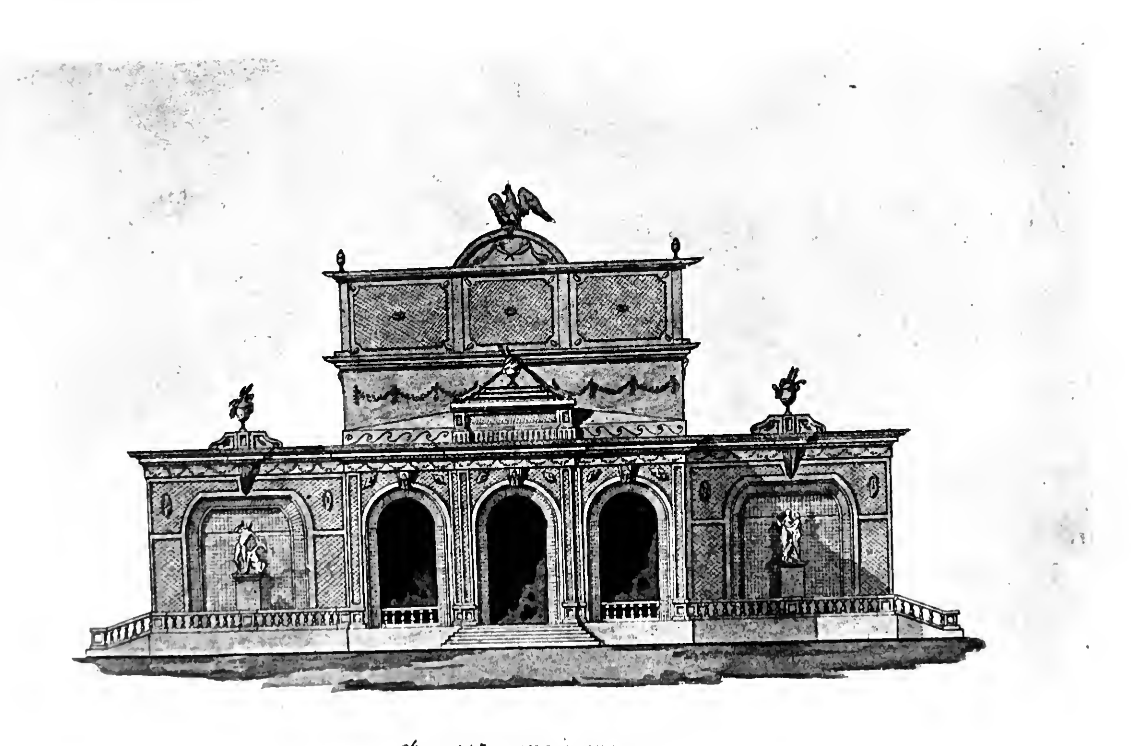
П. Гонзаго въ декораціонной живописи достигъ такого совершенства, что его декораціи въ Италіи выставлялись во время карнаваловъ, какъ недосягаемые образцы, и многіе современники, какъ С. Глинка, Венеціановъ, король Августъ Понятовскій говорятъ о нихъ, какъ о чемъ то волшебномъ. Творчество Гонзаго заслуживаетъ, конечно, спеціальнаго разбора, который и надѣемся выполнить особо. Важно то, что въ Павловскѣ по приглашенію Императрицы онъ устраивалъ и перестроилъ весь паркъ. Онъ сдѣлалъ это не такъ, какъ теперь проектируютъ сады на бумагѣ, но въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ ежедневно обходилъ паркъ и размѣщалъ группы деревьевъ. Вотъ благодаря чему, создались ни съ чѣмъ несравнимыя перспективы долины рѣки Славянки (Красной долины), окрестностей Бѣлой Березы, краснодолинныхъ прудовъ и т. д. Это почти единственныя реальныя воспоминанія той волшебной игрѣ формъ, которою мы любуемся на проектахъ Бибіеннъ.

Театральная декорація есть лишь частный случай декораціи вообще, какъ и театръ—частный случай праздника и комедіи жизни. Въ XVIII вѣкѣ жизнь, особенно придворная, была непрерывнымъ спектаклемъ. Вся жизнь въ Павловскѣ и вообще скромная и особенно скромная въ началѣ XIX вѣка представляется намъ какъ бы театральнымъ зрѣлищемъ, дорогимъ для каждаго, любящаго искусство.

Мы знаемъ, какъ въ XVII и XVIII вѣкѣ празднества или зрѣлища разыгрывались на площадяхъ городовъ или въ садахъ. Гравюры Сильвестра разсказываютъ намъ о балетахъ въ Версальскомъ паркѣ, гравюры Ст. Делла Белла о празднествѣ въ амфитеатрѣ сада Боболи, картина Белотто о декоративныхъ постройкахъ для карнавала на Пьяцеттѣ.

---

[1]) Жилярди составилъ проектъ бесѣдки для Павловска, но постройка не была выполнена.



АРХИТЕКТОРЪ В. БРЕННА. ФАСАДЪ ДЕРЕВЯННАГО ТЕАТРА ВЪ ПАВЛОВСКѢ.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

Уже при устройствѣ парка, изъ подражанія, а можетъ быть и въ расчетѣ на возможность устройства праздника былъ распланированъ такъ называемый амфитеатръ. Это—полулунный спускъ склона къ Славянкѣ противъ памятника Никсѣ. Наверху устроена неширокая площадка, окаймленная сзади двойнымъ рядомъ елей, спускъ къ рѣкѣ устроенъ въ видѣ террасъ и внизу у рѣки оставлена довольно значительная площадка. Спускъ, заключающій террасы, отдѣленъ отъ всего ската боковыми шпалерами кустарниковъ. Сколько извѣстно, этотъ амфитеатръ ни разу не пригодился для устройства праздника, но мѣсто для этого восхитительно. Прямо на другомъ берегу напротивъ подымается холмъ съ декоративною, заросшею мхомъ, скамейкою, налѣво Пиль башня, остатокъ когда то бывшей развалившейся мельницы и мыльни, и въ то же время прежняя граница парка [1]), направо храмъ Дружбы.

Изъ торжественныхъ празднествъ, совершенныхъ по старинному ритуалу, слѣдуетъ упомянуть о возженіи костровъ 23-го іюня 1798 года. Эта церемонія была выполнена съ особенною торжественностью на большомъ лугу, такъ называемомъ парадномъ мѣстѣ, простирающемся между Розовопавильоннымъ прудомъ и мѣстомъ бывшей сѣтки. Тамъ были сложены девять костровъ, украшенныхъ вѣнками и гирляндами ельника, а въ недалекомъ разстояніи разбита палатка, украшенная черными, бѣлыми и красными полосами. Къ этимъ кострамъ изъ дворца вышла торжественная процессія, состоявшая изъ всѣхъ Мальтійскихъ рыцарей съ Великимъ Гроссмейстеромъ—Императоромъ въ Мальтійской коронѣ и красномъ супервестѣ. Процессія обошла костры три раза и послѣ этого Императоръ, Вел. Кн. Александръ Павловичъ и гр. Салтыковъ зажгли костры. Вся церемонія произошла въ глубокомъ молчаніи. Конечно, она была слишкомъ чужда Россіи и всѣмъ присутствующимъ, кромѣ Императора, и интересна лишь, какъ одна изъ послѣднихъ вспышекъ романтизма передъ реалистическимъ XIX вѣкомъ.

Послѣ смерти Императора Его супруга продолжала убранство дворца

[1]) Мельница съ запрудою и полуразвалившейся башней, одинъ изъ любимыхъ мотивовъ театральныхъ декорацій XVIII вѣка.

и парка и руководила всею жизнью своей любимой резиденціи. Ея мыслью, конечно, были созданы удивительные праздники въ Розовомъ Павильонѣ, опять таки послѣднія грандіозныя театральныя представленія, когда стѣнами театра были группы деревьевъ, а плафономъ голубое небо.

Первый изъ нихъ былъ назначенъ на 26-го іюля 1814 года по случаю возвращенія Императора Александра I изъ Парижа. Для спектакля-бала была выбрана мѣстность около Розоваго Павильона, незадолго передъ этимъ сооруженнаго (1811—1812). Это небольшое квадратное зданіе съ плоскимъ куполомъ и фронтономъ, опертымъ на іоническія колонны, получило свое названіе отъ кустовъ розъ, его окружавшихъ, и было построено Императрицей для отдыха отъ сравнительно роскошнаго и оффиціальнаго дворца. Кто былъ строителемъ—неизвѣстно, по формѣ купола и колоннъ можно предполагать А. Воронихина. Конечно, этого небольшого строенія было слишкомъ недостаточно для бала и къ павильону присоединили большой четырехугольный залъ, окруженный со всѣхъ сторонъ широкимъ деревяннымъ помостомъ—балкономъ [1]). Залъ былъ назначенъ для танцевъ, а съ помоста гости могли любоваться на зрѣлище, происходившее на широкой полянѣ, гдѣ теперь находятся дѣтскія качели. Фронтонъ и фризы зала были росписаны Гонзаго и Бруни, а плафонъ зала былъ украшенъ восхитительною декораціей изъ подвѣшенныхъ гирляндъ розъ (эти гирлянды сохранились до сихъ поръ). Группы деревьевъ образовали кулисы громадной сцены, а фономъ служила колоссальная декорація, написанная П. Гонзаго съ непостижимымъ совершенствомъ. Вотъ разсказъ о ней одного изъ современниковъ—С. Глинки: «Я прошелъ за Розовый Павильонъ и увидѣлъ прекрасную деревню съ церковью, господскимъ домомъ и сельскимъ трактиромъ. Я видѣлъ высокія крестьянскія избы, видѣлъ свѣтлицы съ теремами и расписанными окнами, видѣлъ между ними плетни и заборы, за которыми зеленѣютъ гряды и садики. Въ разныхъ мѣстахъ показываются кучи соломы, скирды сѣна и проч. и проч. Только людей что то

[1]) Этотъ помостъ недавно, къ сожалѣнію, уничтоженъ, а вѣдь съ него любовалась описываемыми праздниками вся Августѣйшая семья.

не видно было: можетъ быть, думалъ я, они на работѣ... Увѣренный въ существенности того, что мнѣ представлялось, шелъ я далѣе и далѣе впередъ. Но вдругъ въ глазахъ моихъ начало дѣлаться какое то странное измѣненіе: казалось, что какая то невидимая завѣса спускалась на всѣ предметы и поглощала ихъ отъ взора. Чѣмъ ближе я подходилъ, тѣмъ болѣе исчезало очарованіе; все, что видно было выдавшимся впередъ, поспѣшно отодвигалось назадъ; выпуклости исчезали, цвѣты блѣднѣли, тѣни рѣдѣли, оттѣнки сглаживались; еще нѣсколько шаговъ—и я увидѣлъ натянутый холстъ, на которомъ Гонзаго нарисовалъ деревню; десять разъ я отступалъ нѣсколько сажень назадъ и видѣлъ опять все! Наконецъ, я разсорился съ своими глазами, голова моя закружилась и я спѣшилъ уйти изъ этой области очарованія и чудесъ».

Вслѣдствіе проливного дождя празднество пришлось отложить на 27-е іюля. Въ этотъ день Императоръ обѣдалъ въ Павловскомъ дворцѣ и послѣ обѣда съ Императрицею Маріей Ѳеодоровною отправился въ Розовый Павильонъ [1]). На пути его были сооружены тріумфальныя ворота съ надписью: «Тебя, грядущаго къ намъ съ бою, врата побѣды не вмѣстятъ» (сочиненіе А. П. Буниной). Около этихъ воротъ Императоръ и Императрица были встрѣчены хоромъ въ русскихъ костюмахъ, исполнившимъ гимнъ В. А. Нелединскаго-Мелецкаго: «Гряди, гряди Благословенный»... съ музыкою Бортнянскаго. У воротъ самого садика новый хоръ встрѣтилъ Его Величество стихотвореніемъ князя П. А. Вяземскаго (музыка Бортнянскаго): «О, твердый въ бранѣхъ мужъ и кроткій побѣдитель»... Затѣмъ противъ четырехъ фасовъ Розоваго Павильона первыми артистами русской оперной труппы: Зловымъ, Самойловымъ, Семеновою меньшою, Прево и Спиридоновою, съ воспитанниками и воспитанницами театральнаго училища, была представлена въ четырехъ сценахъ интермедія. Въ первой сценѣ—дѣти играли, плясали, бросали цвѣты и радовались скорому возвращенію своихъ отцовъ и Императора; во второй—юноши занимались разными работами,

[1]) Русскій Арх. 1867 г. 1058—1065. Свиньинъ. Достопримѣчательности С.-Петербурга.

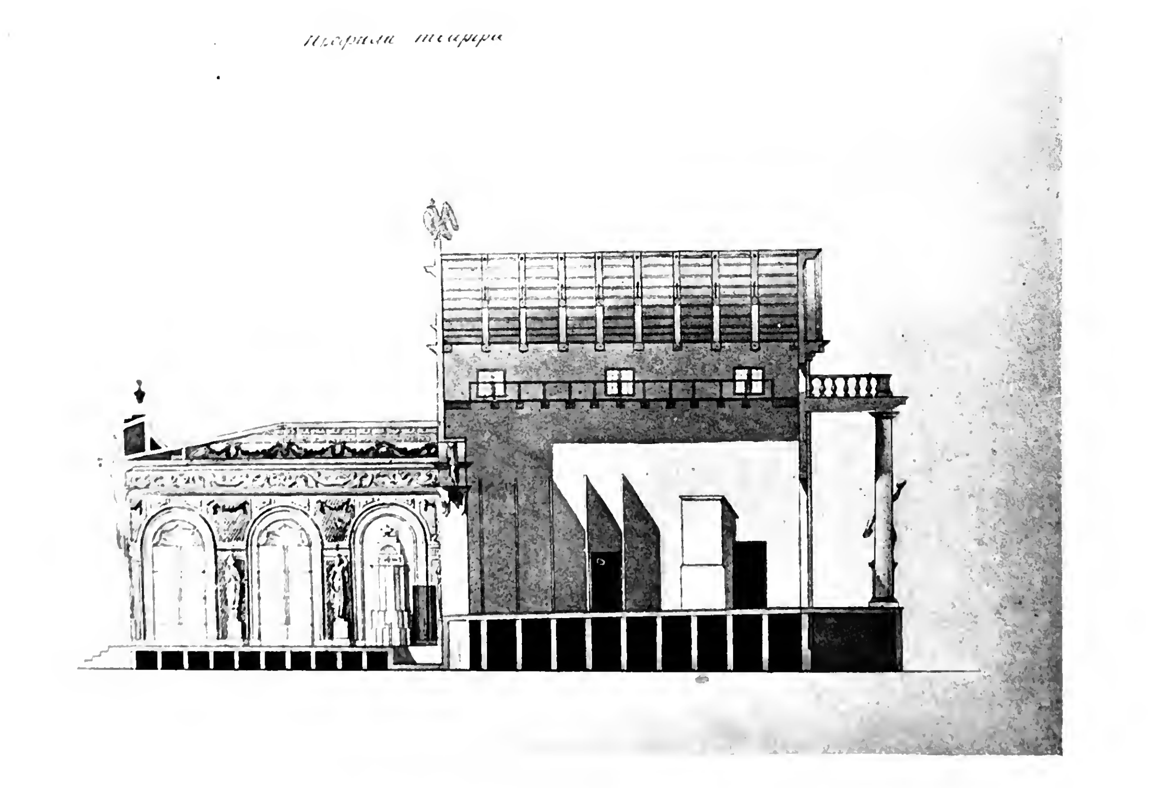
которыя хотѣли поднести Царю-Побѣдителю; въ третьей—жены воиновъ благословляли предводителя Европы и поздравляли другъ друга съ тѣмъ, что скоро увидятъ мужей своихъ послѣ великихъ подвиговъ; въ четвертой—отцы и матери возсылали молитвы за Монарха и за своихъ дѣтей-воиновъ и благодарили Бога за то, что Онъ привелъ ихъ видѣть эти славные дни.

Въ этой послѣдней сценѣ возвращеніе воиновъ изъ за границы представлено было настоящими отрядами гвардейскихъ полковъ, съ музыкою и пѣснями, проходившими сквозь село, изображенное декораціей Гонзаго. Въ заключеніе Самойловъ пропѣлъ кантату Державина съ музыкою Антонолини: «Ты возвратился, благодатный, нашъ кроткій ангелъ, лучъ сердецъ»!...

Такимъ образомъ, сценою этого грандіознаго праздника были площадки съ четырехъ сторонъ Павильона, а заключительная картина разыгрывалась на обширной ложбинѣ между Павильономъ, Новой Сильвіей и Бѣлой Березой. Судя по всему, это была одна изъ грандіознѣйшихъ театральныхъ сценъ послѣ версальскихъ балетовъ Людовика XIV.

Замѣчательнѣе всего то, что этотъ праздникъ-спектакль не единственный. 6-го іюня 1816-го тамъ же былъ устроенъ праздникъ въ честь новобрачныхъ В. Кн. Анны Павловны и Вильгельма Принца Оранскаго, будущаго Короля Нидерландскаго. Сцена была устроена на той же площадкѣ сзади Розоваго Павильона. Декорація русской деревни была замѣнена новою, работы того же Гонзаго, изображавшей деревню у подножія горъ. На первомъ планѣ были расположены воинскія палатки стана союзныхъ войскъ.

Актерами были артисты Императорскихъ театровъ и гвардейскія войска, только что вернувшіяся изъ похода. Въ дивертиссементѣ участвовали знаменитыя пѣвицы Сандунова и Семенова, пѣвшія русскія пѣсни. Вас. Мих. Самойловъ пѣлъ куплеты, сочиненные для этого праздника. Празднество началось въ моментъ заката солнца. Императоръ и Высокіе гости любовались имъ съ балкона Розоваго Павильона. По окончаніи праздника и по наступленіи темноты въ лагерѣ войскъ были зажжены костры,



АРХИТЕКТОРЪ В. БРЕННА. ПРОДОЛЬНЫЙ РАЗРѢЗЪ ДЕРЕВЯННАГО ТЕАТРА ВЪ ПАВЛОВСКѢ.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

запѣли пѣсенники, въ то же время иллюминація была зажжена по всему парку и по всѣмъ аллеямъ разбрелись оркестры музыки и хоры пѣсенниковъ. Сценою спектакля сдѣлался весь Павловскій паркъ.

Это было послѣднее изъ тѣхъ грандіозныхъ празднествъ, о которыхъ напоминаютъ только старыя гравюры.

Менѣе грандіозные спектакли, но опять таки неразрывно связанные съ жизнью, устраивались въ небольшомъ воздушномъ театрѣ. Онъ былъ устроенъ въ 1811 году (гр. Головинымъ) [1]) недалеко отъ дворца въ той части Парка, которая имѣетъ характеръ итальянскихъ садовъ. За вторымъ цвѣтникомъ въ сторонѣ отъ дорожекъ скрыта зелеными палисадами небольшая прямоугольная сцена съ зеленою полукруглою нишею, въ глубинѣ съ боковъ устроены зеленые же полисады — кулисы. Площадка сцены немного повышена надъ окружающей почвой, и въ концѣ ея помѣщенъ небольшой деревянный помостъ, а со стороны рампы выложенное досками углубленіе. Въ него, вѣроятно, опускали занавѣсъ.

Мѣста для зрителей расположены полукругомъ тремя уступами и передъ сценою имѣется углубленіе для оркестра.

Въ первомъ спектаклѣ, устроенномъ 25-го мая 1811 года графомъ П. Г. Головкинымъ по случаю пріѣзда Императрицы, играли дѣти. На помостѣ въ глубинѣ сцены былъ поставленъ бюстъ Императрицы; пьедесталъ его окруженъ живыми цвѣтами. Въ спектаклѣ участвовало около 30 дѣтей 7—14 лѣтняго возраста изъ семействъ придворныхъ. Былъ сочиненъ небольшой балетъ, поставленный выписаннымъ изъ Петербурга балетмейстеромъ. Императрица по прибытіи изъ Петербурга получила приглашеніе на этотъ утренній спектакль. Онъ начался небольшою французскою пьесою, спеціально написанною, а кончился балетомъ, въ заключеніе коего всѣ дѣти съ вѣнками и гирляндами образовали живую картину около бюста Императрицы. По окончаніи спектакля для дѣтей былъ устроенъ завтракъ въ такъ называемой турецкой бесѣдкѣ, т. е. павильонѣ изъ подстриженной зелени, находящемся недалеко отъ театра.

---

[1]) Книга Павловскъ.

Второй спектакль былъ данъ 17-го іюня 1814 года по случаю пріѣзда изъ за границы Великаго Князя Константина Павловича съ извѣстіемъ о заключеніи Парижскаго мира. Была исполнена оперетка «Казакъ Стихотворецъ» князя Шаховского съ музыкой Кавоса и по окончаніи балетный дивертиссементъ, причемъ танцующіе держали въ рукахъ лавровыя гирлянды. Изъ такихъ же гирляндъ былъ сдѣланъ вензель Великаго Князя и подъ конецъ появилась Слава съ государственнымъ гербомъ въ одной рукѣ и вензелемъ В. Князя въ другой. Спектакли, повидимому, происходили и позже, причемъ къ зеленымъ кулисамъ приставляли щитки, росписанные Гонзаго.

Этотъ театръ сохранился сравнительно хорошо, нѣсколько постарѣли и выродились кусты кулисъ и ограды. За то въ мѣстахъ для зрителей выросло большое дерево, придавшее маленькому позабытому сооруженію поэзію запущенности. Кругомъ театра возвышаются старые дубы и ихъ густозеленыя вѣтви служатъ плафономъ для зрительнаго зала. Такимъ образомъ, этотъ театръ—рѣдкій остатокъ воздушныхъ театровъ, столь распространенныхъ въ XVIII вѣкѣ и почти совершенно забытыхъ въ XIX. Они конечно, неудобны для такихъ представленій, гдѣ гонятся за возможнымъ подражаніемъ дѣйствительности, но идеальны въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется красота декораціи и когда желательно слить спектакли въ одно цѣлое съ празднествомъ. За послѣднее время воздушные театры («théâtres de la verdure») снова возрождаются во Франціи и такимъ образомъ дѣлаются шаги къ сліянію театра съ жизнью. Въ XVIII вѣкѣ подобные театры и спектакли на воздухѣ были обычны и память о нихъ сохранилась на двухъ прелестнѣйшихъ картинахъ А. Ватто «Comédie Italienne» и «Comédie Française» въ Берлинскомъ Музеѣ. Камарго на знаменитыхъ картинахъ Ланкрэ танцуетъ такъ же среди зелени, какъ и Марія Антуанетта со своими братьями на панно Малаго Тріанона.

Воздушныхъ театровъ сохранилось очень немного. Даже изображенія ихъ сравнительно рѣдки. Въ книгѣ Дюмона [1]) 1777 года приведенъ планъ

[1]) Parallèle de plans, des plus belles salles de spectacle d'Jtalie et de France avec des detailles de machines théâtrales.

такого театра. Амфитеатръ и сцена занимаютъ половины эллипса удлиненнаго по оси театра и окружены высокими зелеными палисадами. Вокругъ мѣстъ для зрителей расположены зеленыя ниши для ложъ, вмѣсто кулисъ кругомъ сцены идутъ три концентрическія зеленыя стѣны съ арками. Все заключено въ густомъ боскетѣ. Извѣстенъ планъ Дрезденскаго воздушнаго театра въ Большомъ саду. Онъ болѣе сложенъ и по формѣ мѣстъ для зрителей и по глубинѣ сцены, заканчивающейся холмикомъ съ небольшимъ храмомъ на верху. Наконецъ въ Лазенкахъ сохранился превосходный воздушный театръ, но и амфитеатръ и сцена его представляются настоящими постройками.

Въ Павловскѣ существовалъ и настоящій театръ. Онъ давно уничтоженъ, но къ счастью въ Альбомѣ видовъ Павловска (1799 года) сохранились тщательные чертежи и планы его [1]). Относительно вренени постройки этого театра имѣется нѣсколько противорѣчивыхъ указаній, но документы Архива Павловскаго Городского Управленія [2]) указываютъ, что смѣта на постройку была составлена 17-го сентября 1793 года, постройка же исполнена въ теченіе лѣта слѣдующаго года крестьяниномъ Василіемъ Харитоновымъ подъ руководствомъ архитектора В. Бренна, очевидно, автора проекта. В. Бренна, будущій строитель Михайловскаго замка, былъ вызванъ изъ за границы Цесаревичемъ Павломъ Петровичемъ и по вступленіи на престолъ своего покровителя занялъ мѣсто перваго архитектора, а по смерти Императора тотчасъ покинулъ службу и выѣхалъ за границу. Художественная индивидуальность Бренна до послѣдняго времени не была въ точности выяснена, во первыхъ, потому, что существовало преданіе, приписывавшее постройку Михайловскаго замка Баженову, а во вторыхъ, потому, что многочисленные проекты стѣнныхъ росписей въ помпейскомъ

---

[1]) Атласъ Павловскому дворцу съ садами, звѣринцами и всѣми въономъ имѣющимися строеніями 1799 года. Подписано на заглавномъ листѣ: адмиралъ графъ Кушелевъ. Подполковникъ *⁎* (имя автора чертежей неразборчиво).

[2]) Арх. Павлов. Гор. Упр. Дѣло 1793 года № 18, 1794 года № 14, 1795 года № 27.

вкусѣ [1]) указывали на мастера робкаго и подражательнаго. Хотя на гравированныхъ чертежахъ Михайловскаго замка и имѣется подпись Бренна, оригинальные чертежи его вообще мало извѣстны. Достовѣрныя постройки его въ Павловскѣ; боковые флигеля дворца и крѣпости Бипъ уступаютъ произведеніямъ большихъ мастеровъ зодчества въ логичности формъ.

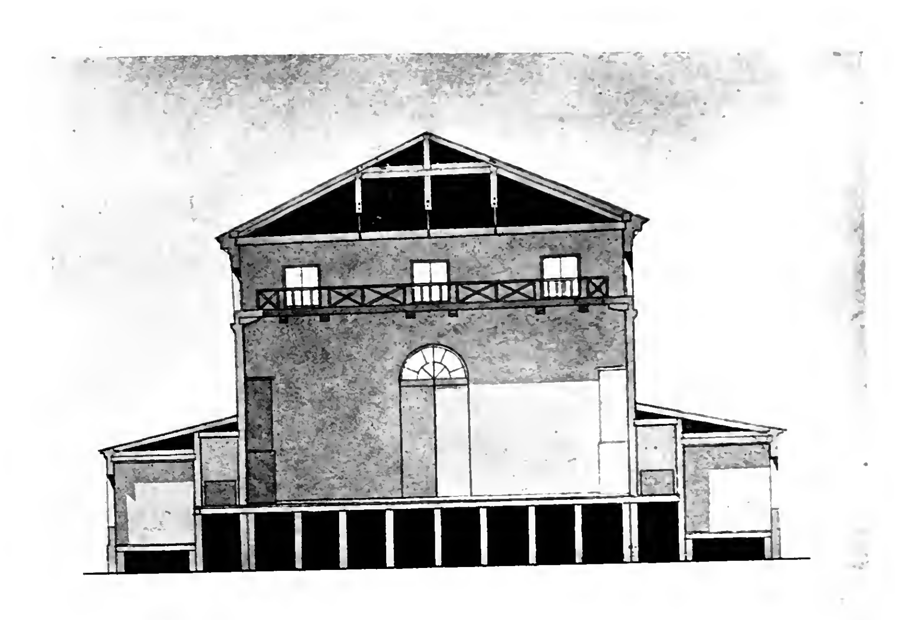
Въ Архивѣ Павловскаго Городского Управленія имѣется проектъ В. Бренна для превосходнаго моста съ вазами у Крика, называемаго Висконтіевымъ. Этотъ проектъ подписанъ и не можетъ быть сомнѣній, что Бренна былъ дѣйствительно большимъ и оригинальнымъ мастеромъ, хотя можетъ и жертвовавшимъ логикою конструкціи для достиженія возможнаго декоративнаго эффекта.

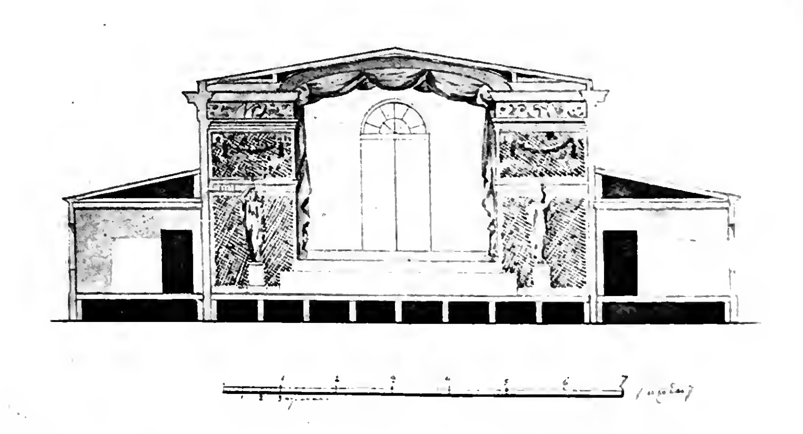
Театръ былъ выстроенъ на той площадкѣ, гдѣ еще недавно была сѣтка. Повидимому, и во времена постройки недалеко были расположены качели, какъ говоритъ авторъ книги,—Павловскъ 1877 года «Театръ въ англійскомъ саду у качелей». Эта часть парка передъ главнымъ фасадомъ дворца была разбита на симметричные, хотя и довольно замысловатые по рисунку, цвѣтники. Они видны на старинномъ большомъ планѣ Павловска и частью даже сейчасъ замѣтны на краяхъ упомянутой площадки, хотя на небольшихъ клумбахъ выросли чуть не столѣтнія липы. До начала XIX вѣка паркъ заканчивался сосѣдней широкой аллеей, за которой тянулся лугъ для парадовъ и разводовъ [2]). Отъ этого луга паркъ былъ отдѣленъ рѣшеткой. Позже лугъ превращенъ въ часть парка, но сохранилось воспоминаніе о воинскихъ смотрахъ въ названіи аллей «*парадными*».

Самый театръ въ виду сосѣдства луга назывался полевымъ. Планъ его, какъ и подобаетъ лѣтнему театру, былъ чрезвычайно простъ. Площадь сцены почти квадратъ (7×8 саженъ) высотою 4½ сажени съ галлереей подъ потолками для маневрированія декораціями, отверстіе же для зана-

[1]) Эти проекты, подписанные Бренна и Смуглевичемъ, хранятся въ Библіотекѣ Павловскаго Дворца.

[2]) На немъ происходило возженіе костровъ 23 іюля 1798 года.





ПОПЕРЕЧНЫЙ РАЗРѢЗЪ ДЕРЕВЯННАГО ТЕАТРА ВЪ ПАВЛОВСКѢ: А) СЦЕНЫ, Б) ЗРИТЕЛЬНОЙ ЗАЛЫ.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

вѣса 3½ сажени ширины и 4 высоты. Рампа выше пола зрительнаго зала на 1½ аршина и полъ сцены имѣлъ незначительный уклонъ. Зрительный залъ совсѣмъ не великъ (6½×5 саженъ), полъ его уклона не имѣлъ. Передъ сценою углубленіе для оркестра шириною 1 сажень.

Зало было декорировано изящно, но сравнительно просто. Подъ потолкомъ проходилъ довольно широкій, повидимому живописный, фризъ съ изображеніемъ медальоновъ и орловъ на розовомъ фонѣ (любимый цвѣтъ Павла I). Надъ небольшимъ карнизомъ кассетированный потолокъ закруглялся такою же линіей, какъ въ нѣкоторыхъ залахъ Михайловскаго замка, по низу его извивалась густая зеленая гирлянда.

Стѣны на высотѣ 6 аршинъ были прорѣзаны простою (по рисунку) тягою, а все свободное пространство ихъ украшено зеленымъ трельяжемъ, поверхъ котораго подъ фризомъ подвѣшаны легкія гирлянды, а внизу прислонена фальшивая баллюстрада. Боковыя стѣны прорѣзаны каждая двумя свѣтлыми и однимъ фальшивымъ окномъ, а задняя стѣна тремя дверями. И окна и двери имѣли полуциркульныя фрамуги.

Въ простѣнкахъ оконъ и по обѣ стороны рампы стояли на пьедесталахъ статуи съ канделябрами на головѣ. Эти статуи не сохранились, но подобныя имъ мраморныя имѣются въ Агатовыхъ комнатахъ Холодной Бани въ Царскомъ Селѣ. Въ зрительный залъ вели три большихъ двери съ полуциркульными фрамугами, въ стѣнѣ противоположной сценѣ, и въ оркестръ можно было войти черезъ потайныя двери. Эти двери были маскированы монументальными изразцовыми печами.

Уже изъ этого описанія видно, что постройка была расчитана на ограниченное число зрителей, и дѣйствительно, судя по описи «комнатныхъ вещей» 1794 года [1]), въ театрѣ имѣлось: 20 ольховыхъ стульевъ съ штофныма подушками, 46 простыхъ камышевыхъ стульевъ, 6 простыхъ крашеныхъ стульевъ. Для устройства подобія ложъ три простыя голубыя ширмы, окрашенныя по борту желтой краской. А для устройства мѣста Цесаре-

---

[1]) Арх. Павл. Гор. Упр. 1794 года № 14.

вича имѣлась ширма краснаго штофа съ красною тафтяною подкладкою, обитою позументами, и красная штофная занавѣска съ бѣлыми и зелеными цвѣтами, сверху обитая краснымъ бархатомъ и по бархату обшитая съ одной стороны золотымъ шнурочкомъ въ два ряда, а съ другой красной шелковой бахромой съ маленькими кисточками. Кромѣ того, имѣлся тканый шерстяной коверъ, расшитый цвѣтами. Въ это время еще не было ни статуй со свѣточами, ни монументальныхъ печей, а на стѣнахъ висѣли восемь деревянныхъ рѣзныхъ золоченыхъ шандаловъ о трехъ свѣчахъ и 24 малыхъ мѣдныхъ въ двѣ свѣчи, посреди же зала большая хрустальная люстра. Окна и двери были декорированы красными штофными подзорами съ бахромою. Съ двухъ сторонъ сцены помѣщались 6 уборныхъ для артистовъ, а съ двухъ сторонъ зрительнаго зала фойэ, которыя, видимо, были прибавлены послѣ устройства отопленія. До тѣхъ поръ спектакли могли даваться только лѣтомъ, когда не было существенной надобности въ фойэ. Главный фасадъ театра и своеобразенъ и очень красивъ. Порталъ состоялъ изъ трехъ одинаковой величины арокъ, немного выступавшихъ впередъ стѣны зала. Къ средней аркѣ вела лѣсенка, а боковыя загорожены балюстрадами, между арками легкіе пилястры выдѣлены рамочками. Стѣны фойэ не имѣли отверстій, но на каждой была большая ниша. Сверху стѣнъ протянутъ легкій фризъ съ гирляндами и карнизъ. Всѣ свободныя мѣста наружныхъ стѣнъ покрыты зеленымъ трельяжемъ, поверхъ котораго выступали лишь замки арокъ и декоративные щитки.

Надъ средней аркой портала возвышался трельяжный аттикъ, а надъ нимъ и надъ фасадами фойэ рѣзныя вазы. Въ нишахъ на пьедесталахъ стояли скульптурныя группы. Стѣна сцены, поскольку она была видна надъ крышею зрительнаго зала, тоже затянута трельяжемъ, ниже коего подвѣшены легкія гирлянды, а на полуциркульномъ щитцѣ помѣщенъ рѣзной орелъ [1]). Все окрашено въ зеленый цвѣтъ. Боковые фасады театра были просты по рисунку и тоже затянуты трельяжемъ.

---

[1]) Этотъ орелъ возобновленъ въ 1814 году, а вазы въ 1817 году.

Заднiй фасадъ театра (со стороны сцены) украшенъ тосканскою колоннадою и копiями антиковъ, поставленными между колоннами. Эти колонны поддерживали балконъ, соотвѣтствовавшiй внутреннему, опоясывавшему всю сцену.

Механическое оборудованiе сцены было довольно скромно: 30 машинъ, лѣстницы и 5 люковъ въ полахъ.

Въ 1795 году на сценѣ имѣлись слѣдующiя декорацiи: передняя завѣса и передъ ней сукно. С.-петербургскiй синiй залъ: двѣ завѣсы, десять ширмъ (кулисъ), пять поддугъ, двѣ колонны и двѣ оборки. Второй залъ желтый: завѣса съ фонарями, пять поддугъ, десять ширмъ и четыре колонны. Третiй—великолѣпный садъ: двѣ завѣсы, пять поддугъ, шесть оборокъ. Четвертый—горница, при ней дверь, два кабинета и задняя картина, восемь ширмъ и четыре сукна. Пятый—зало синее: состоитъ изъ пяти завѣсъ, десяти ширмъ и пяти суконъ. Шестой—улица: завѣса, восемь ширмъ и одинъ уличный домикъ. Седьмой—садъ: завѣса и восемь ширмъ. Восьмой—лѣсъ: завѣса, десять ширмъ, пять синихъ облаковъ. Девятый—горница: съ двумя дверями, шестью ширмами, тремя поддугами и десятью картинами. Десятый—галлерея: съ завѣсою, четырьмя ширмами и двумя поддугами. Одиннадцатый—тюрьма: съ завѣсою, четырьмя ширмами и двумя поддугами [1]). Для изображенiя грома два желѣзныхъ листа. Этотъ списокъ даетъ указанiе на то, какiя декорацiи считались необходимыми для небольшого театра въ XVIII вѣкѣ. Замѣчательно, что онъ почти совпадаетъ съ подобнымъ же составомъ декорацiй середины XIX вѣка.

Впрочемъ, скудость обстановки сцены и залы продолжалась, вѣроятно, недолго, такъ какъ до вошествiя на престолъ Цесаревичъ и Его Супруга часто нуждались въ деньгахъ; по воцаренiи же Императоръ любилъ пышность театральной обстановки. Изъ записокъ севременниковъ извѣстно, какъ часто давались спектакли и какъ въ нѣсколько дней Гонзаго долженъ былъ изготовлять новыя и новыя декорацiи.

---

[1]) Арх. Павл. Город. Упр. № 27 1795 года.

Спектакли въ театрѣ продолжались въ теченіе первой половины XIX вѣка, но деревянный театръ не могъ не притти въ ветхость и въ 1856 году былъ разобранъ, а вмѣсто него устроена мачта съ «сѣткой». Теперь и «сѣтка» уничтожена.

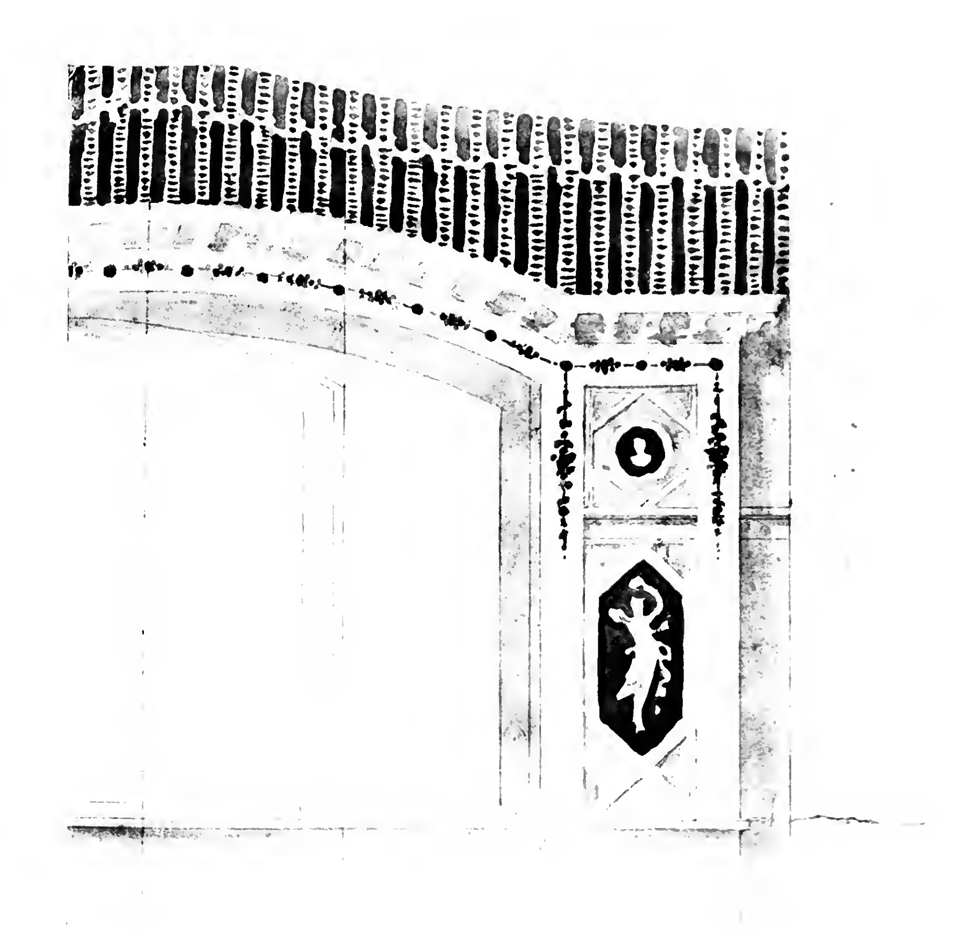
Въ общемъ, этотъ театръ принадлежитъ къ числу рѣдкихъ образчиковъ деревянныхъ театровъ помѣщичьяго типа. Во время постройки его Павловскъ былъ усадьбой небогатой по сравненію съ владѣніями Екатерининскихъ фаворитовъ, но за то при созданіи его было приложено гораздо больше любви, чѣмъ при сооруженіи монументальныхъ позднѣйшихъ театровъ. Самый замыселъ украшенія стѣнъ трельяжемъ примѣнялся нерѣдко (трельяжъ Павловска, домикъ Сильвіи въ Шантильи), но украшеніе цѣликомъ такого значительнаго зданія встрѣчается очень рѣдко. Простота и благородство архитектурнаго замысла заставляютъ пожалѣть, что ничего, кромѣ детальныхъ чертежей, не сохранилось отъ этой красивой построечки.

5-го сентября 1818 года во дворцѣ былъ данъ небольшой домашній спектакль, устройствомъ коего руководилъ Великій Князь Николай Павловичъ. Къ сожалѣнію, внѣшняя обстановка спектакля неизвѣстна.

Собственно, обзоръ придворныхъ театральныхъ зрѣлищъ въ Павловскѣ можно было бы на этомъ и закончить, если бы тамъ не сохранилось нѣсколько воспоминаній, связанныхъ съ исторіей театральной техники.

Такъ, въ библіотекѣ Павловскаго дворца мы имѣемъ серію великолѣпныхъ эскизовъ Гонзаго (отца—Піетро и сына—Паоло). Работы перваго изъ нихъ, какъ лучшаго театральнаго декоратора начала XIX вѣка, заслуживаютъ исключительнаго вниманія. Работы же сына его гораздо ординарнѣе. Въ виду того, что и тѣ и другія въ большинствѣ не подписаны, не всегда можно съ увѣренностью сдѣлать опредѣленіе.

Во всякомъ случаѣ, разборъ декораціонныхъ набросковъ слѣдуетъ оставить до спеціальной статьи. Упомянемъ лишь, что только въ Павловскѣ сохранился образчикъ творчества Гонзаго, а вмѣстѣ съ тѣмъ и единственный образчикъ великаго декораціоннаго искусства XVIII вѣка. Это фресковая роспись галлереи Гонзаго, находящейся подъ библіотекой. Правда, что



ПРОЕКТЪ СТѢНЫ ДЛЯ ПЕРЕНОСНОЙ СЦЕНЫ.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

роспись значительно пострадала отъ времени, но все же ясно видно удивительное мастерство. Это какъ бы отраженіе послѣдняго луча великаго итальянскаго искусства. Въ дворцѣ имѣется нѣсколько плафоновъ, расписанныхъ Гонзагой, его же работы мастерская фреска, изображающая колоннаду на стѣнѣ библіотеки, видной изъ Кабинета Императора Павла Петровича, небольшая фреска—перспектива въ старомъ Шалэ, до недавняго пожара сохранялась его же роспись стѣнъ въ Новомъ Шалэ. Роспись Вольера, вѣроятно, исполнена имъ же, но очень сильно испорчена неумѣлой реставраціей. Наружная роспись Пиль—башни исполнена Гонзаго, эскизъ для этой росписи хранится въ библіотекѣ дворцѣ.

Работы по созданію Павловскаго парка не могли не повліять, конечно, на творчество декоратора и на одномъ изъ эскизовъ хранящихся во дворцѣ, видна крѣпость, нѣсколько напоминающая Павловскую.

Среди декораціонныхъ проектовъ имѣются и три конструктивныхъ. На одномъ изъ нихъ изображена раздѣлка барьеровъ двухъ ярусовъ театральныхъ ложъ. Это очень красивый рисунокъ, расцвѣченный акварелью. Конструкція устройства ложъ характерна для конца XVIII вѣка, орнаментика напоминаетъ стиль Бренна.

Проектъ устройства фасада для открытой сцены относится, повидимому, къ первой четверти XIX вѣка. Трудно догадаться, для чего онъ былъ предназначенъ (можетъ быть, для спектакля 5 сент. 1818 года?). Довольно широкое (19 аршинъ), но невысокое отверстіе сцены (7 аршинъ), окаймлено узкою рамкою съ гирляндами, по бокамъ панно съ медальонами, а сверху легкій карнизъ и пестрая крыша.

Цѣлый рядъ большихъ проектовъ (Гонзаго сына?) изображаетъ какую то иллюминацію, на одномъ изъ проектовъ виденъ вензель А II, а на обложкѣ 1875 годъ. Весьма вѣроятно, что это проекты для иллюминаціи въ день столѣтія со дня основанія Павловска.

Къ нимъ относится и прелюбопытный проектъ зала для театральнаго праздника. Сцена окружена легкими колоннами съ перехватами. Вмѣсто капителей, поднимаются фантастическіе пальмовые листья и цвѣты, про-

странство между ними переплетено гирляндами цвѣтовъ. Между каждыми двумя колоннами виситъ по лампадѣ фантастическаго рисунка. Съ одной стороны возвышаются мѣста для зрителей. Всѣ эти фантастическіе рисунки исполнены иногда довольно грубо на оборотахъ декораціонныхъ эскизовъ такъ, что получается впечатлѣніе будто для работы не хватило бумаги. Подобные листы декорацій Гонзаго отца, оборотъ коихъ то же использованъ, встрѣчаются не рѣдко. Обидно, что и этого исключительнаго мастера постигла въ Россіи та же участь, что геніальныхъ Врубеля и Иванова, рисовавшихъ на обратной сторонѣ своихъ рисунковъ.

Такимъ образомъ, отчасти изъ воспоминаній современниковъ, отчасти изъ сокровищъ библіотеки дворца и сохранившихся памятниковъ парка можно возстановить представленіе о театральныхъ празднествахъ послѣдней обители великаго искусства прежнихъ вѣковъ. Оно не могло быть выполнено съ такою монументальностью или роскошью, какъ въ Версалѣ и Казертѣ, но любви и живого отношенія было не меньше. Черезъ два десятилѣтія послѣ празднества въ Розовомъ Павильонѣ искусство умерло, какъ украшеніе жизни, каждая отрасль его была размѣщена какъ въ соотвѣтственныя помѣщенія (театры, музеи и т. д.), такъ для нея было отведено опредѣленное время (театры — вечеромъ, музеи — днемъ) и вмѣсто свободнаго творчества началось повтореніе образцовъ, признанныхъ совершенными.

МУСОРГСКІЙ, ЕГО ДѢТСТВО, ЮНОСТЬ И ПЕРВЫЙ ПЕРІОДЪ МУЗЫКАЛЬНАГО ТВОРЧЕСТВА.

Ник. ФИНДЕЙЗЕНА.

(Окончаніе).

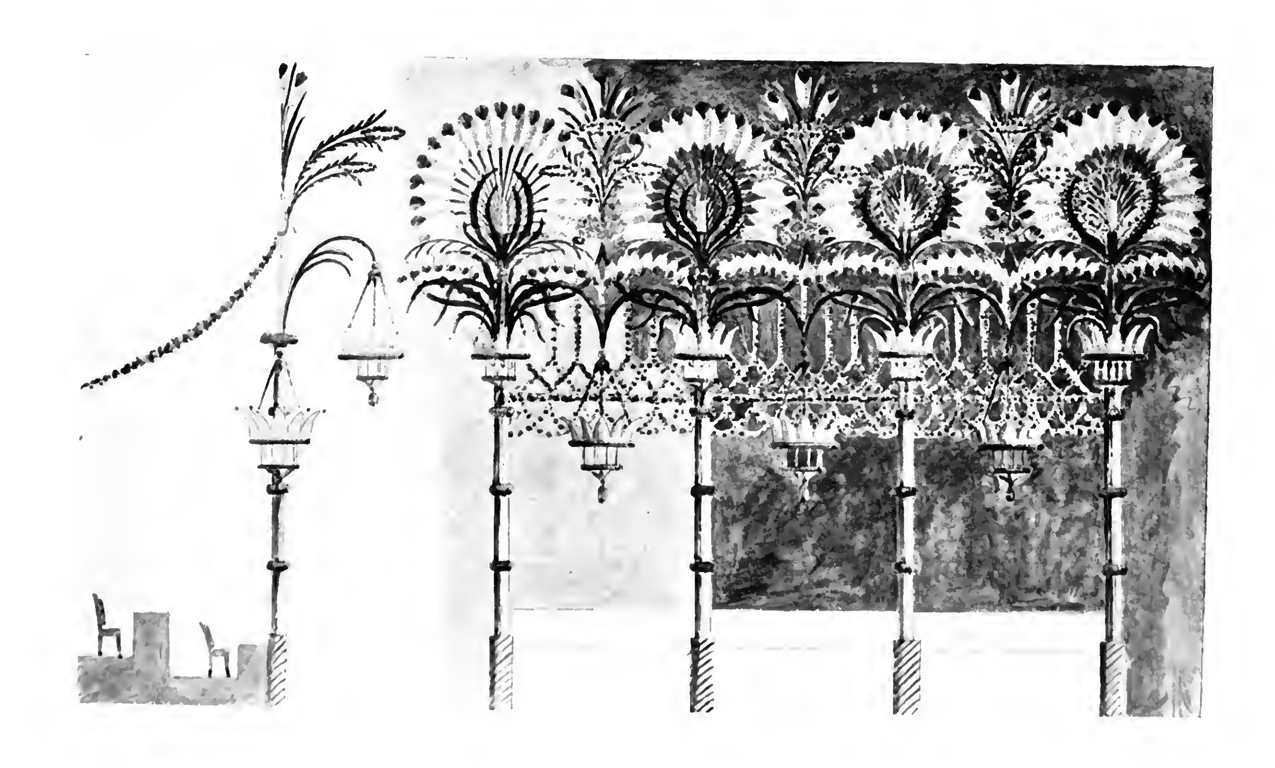
III.

Въ 1861—63 годахъ въ композиторской дѣятельности Мусоргскаго наблюдается почти двухлѣтній перерывъ. За это время онъ пережилъ и разлуку съ матерью, уѣхавшей въ деревню, и сознаніе своей матеріальной безпомощности, принудившей его поступить на службу въ Инженерный департаментъ. Въ это же время ему пришлось распутывать запущенныя дѣла по имѣнію. Мы знаемъ, что Мусоргскій ненадолго поселился у старшаго брата, Филарета Петровича, а затѣмъ перешелъ жить въ «коммуну». Только въ концѣ лѣта 1863 г., когда уже выяснилась мысль сожительства съ новыми молодыми товарищами, Мусоргскій пришелъ въ себя: въ нѣсколько дней августа мѣсяца, въ деревнѣ, чуть ли не во время разъѣздовъ, онъ закончилъ три новыхъ романса, въ томъ числѣ прекрасную «Пѣснь Саула».

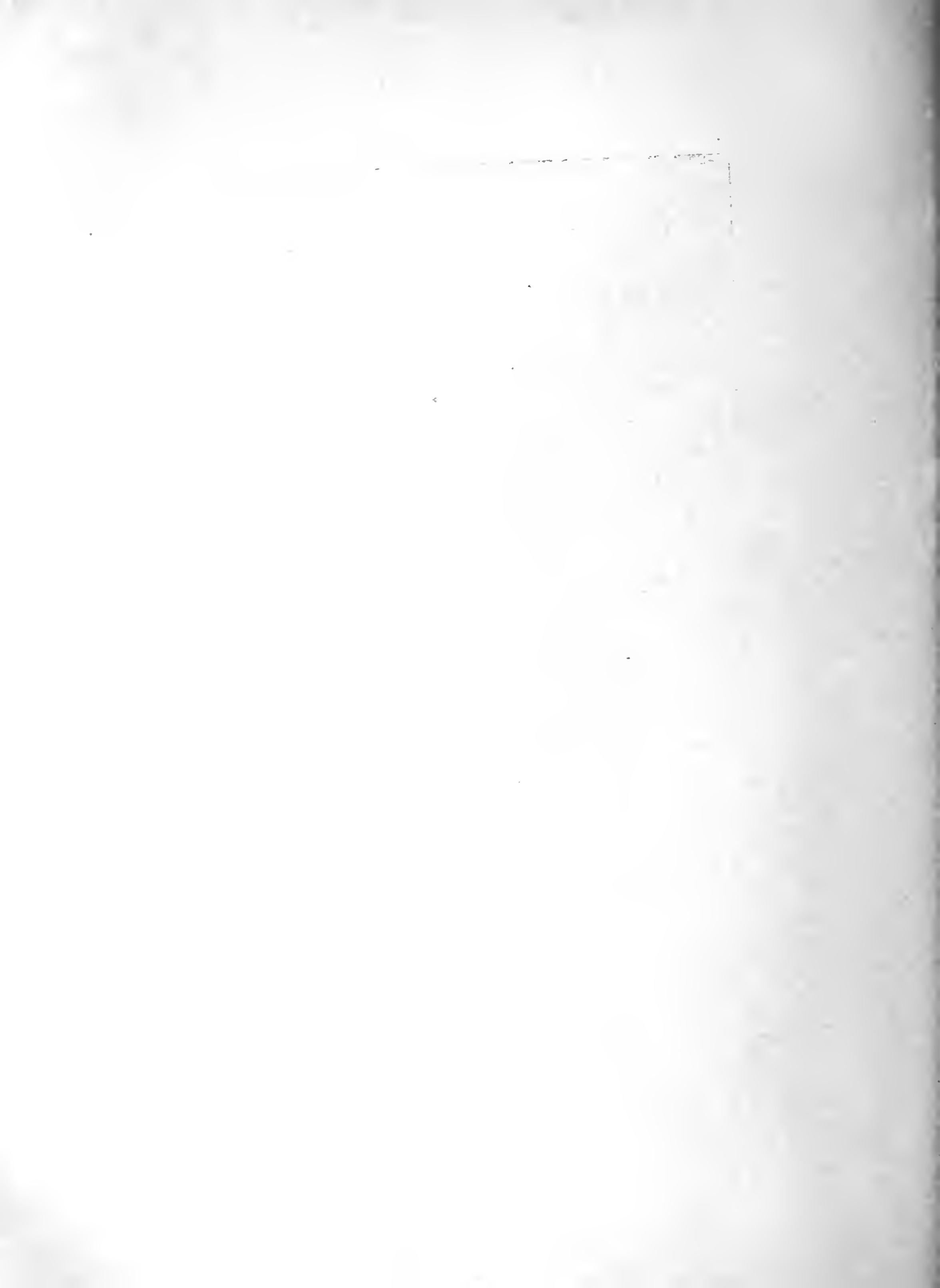
О пребываніи въ то лѣто въ деревнѣ Мусоргскій писалъ, 22 іюня, изъ Торопца, своему пріятелю Ц. Кюи: «И скучно, и грустно, и досадно, и чортъ знаетъ что такое! Нужно же было управляющему напакостить въ имѣніи. Думалъ заняться порядочными вещами, а тутъ производи слѣдствіе, наводи справки, таскайся по разнымъ полицейскимъ и не полицейскимъ управленіямъ. Куда какъ много впечатлѣній! Если бы еще, вдобавокъ къ тому, не было матушки въ Торопцѣ, я бы совсѣмъ ошалѣлъ отъ этой нелѣпой обстановки; только эта женщина и приковываетъ меня нѣсколько; она ужасно рада, что я съ нею вмѣстѣ, а мнѣ пріятно доставлять ей эту радость. И что у насъ за помѣщики! Что за плантаторы! Обрадо-

вались заведенному въ городѣ клубу и чуть не каждый день собираются туда пошумѣть. Дѣло начинается со спичей, заявленій господамъ дворянамъ. и доходитъ каждый разъ чуть не до драки, хоть полицію зови. У одного изъ главныхъ крикуновъ постоянныя стычки съ посредникомъ; посредникъ—это его bête de somme. Крикунъ разъѣзжаетъ по городу и собираетъ, Христа ради, подписки для удаленія посредника. Другой крикунъ, скорбный умомъ, за неимѣніемъ достаточной силы убѣждать, скрѣпляетъ свои доводы поднятыми вверхъ кулаками, которые, рано или поздно, попадутъ по назначенію. И все это происходитъ въ дворянскомъ собраніи! И съ этими господами встрѣчаешься каждый день, каждый день они васъ слезливо мучатъ «утраченными правами», «крайнимъ разореніемъ». Вопль и стоны, и скандалъ!.. Есть, правда, порядочная молодежь, «мальчишки», да я ихъ почти никогда не вижу; молодежь эта посредничаетъ и потому постоянно въ разъѣздахъ. А я, многогрѣшный, вращаюсь въ оной, вышеописанной..... атмосферѣ, (гдѣ тутъ думать о музыкѣ!)... Дебелая Юдиѳь, кажется, продолжаетъ рубить (подъ арфу) голову Олоферна во славу Сѣрова. Слушали ли вы ее, напишите».

Въ этотъ свой пріѣздъ въ губернскую глушь, Мусоргскій могъ лично присмотрѣться къ типамъ и картинкамъ дореформеннаго помѣщичьяго быта. Раньше, въ дѣтствѣ, онъ видѣлъ лишь показную сторону раздольной дворянской жизни, затѣмъ, хотя бы у Герцена (въ упомянутомъ романѣ «Кто виноватъ» и другихъ повѣстяхъ) онъ узналъ объ изнанкѣ этой широкой и разгульной жизни въ медвѣжьихъ углахъ, благополучіе которыхъ зиждилось на непосильномъ крестьянскомъ трудѣ, часто—бездольи. Эпоха письма Мусоргскаго—эпоха скрежета зубовнаго и жажды сохранить прежніе крѣпостные устои послѣ великаго акта 1861 года. Въ чуткой памяти композитора скоплялись и отлагались факты неприкрашенной жизненной правды, которые впослѣдствіи не только могли дать новый матеріалъ для его творчества (вспомнимъ болѣе поздній планъ оперы «Бобыль» на сюжетъ изъ русской помѣщичьей жизни), но и повернуть это творчество на совершенно новый путь.



ПІЕТРО ГОНЗАГО. ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНАГО ЗАЛА.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

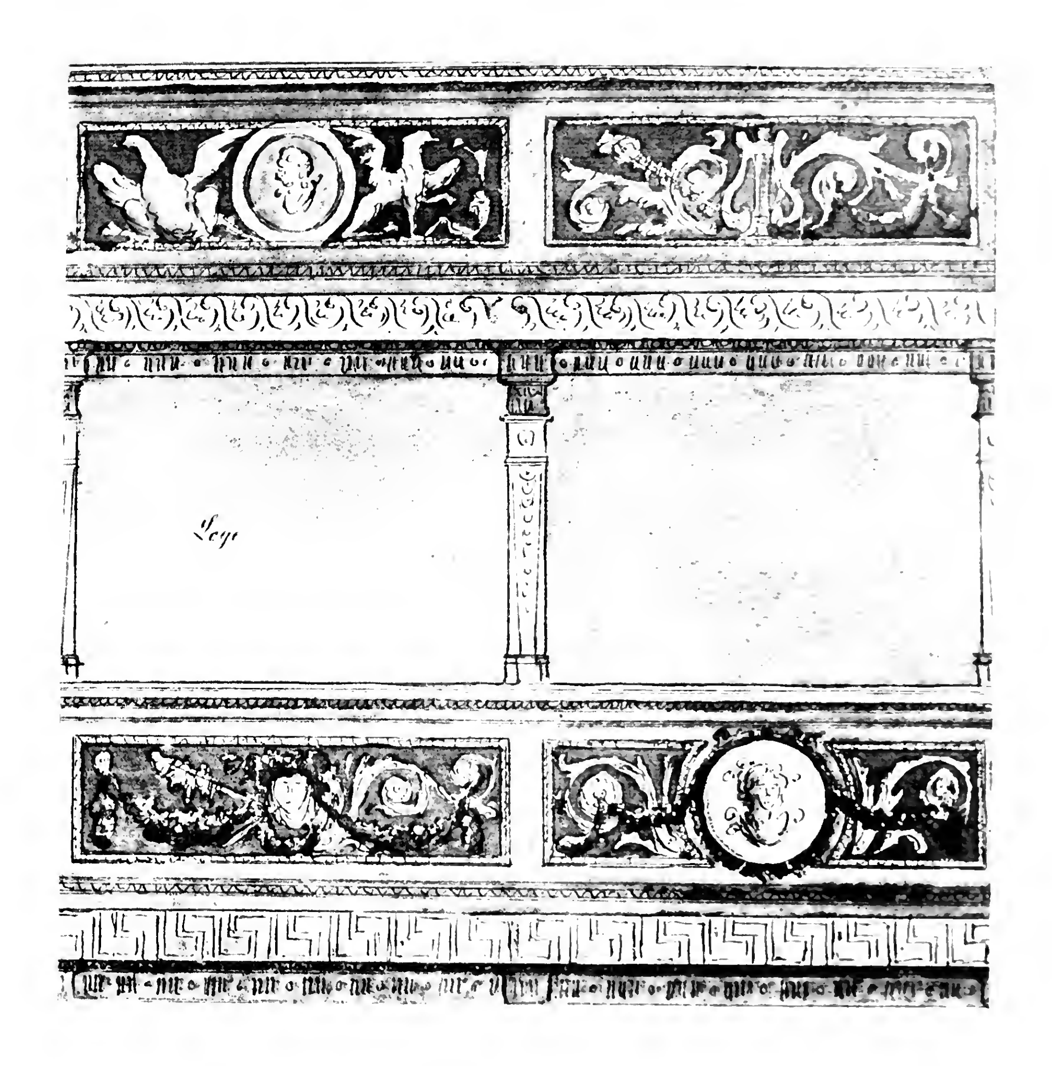


Та бездѣятельность, на которую жаловался въ своемъ письмѣ Мусоргскій, прекратилась къ концу настоящей его поѣздки на родину. Въ рединѣ августа Мусоргскій находился въ селахъ Канищево и Волохъ, въ которомъ ему удалось закончить упомянутую въ письмѣ къ Ц. Кюи «Пѣснь старца» изъ «Вильгельма Мейстера» Гете (на оригиналѣ помѣтка: «село Канищево, 13 августа 1863»), а также двѣ другихъ вокальныхъ пьесы: романсъ «*Разстались гордо мы*» и «*Царь Саулъ*», еврейская пѣсня на слова Байрона. Эти пьесы посвящены А. П. и Н. П. Опочининымъ; первыя двѣ считались утерянными, но оказались въ недавно найденномъ рукописномъ сборникѣ «Юные годы».

Два слѣдующихъ года (1863—65) явились заключительными въ этомъ подготовительномъ періодѣ композиторской дѣятельности Мусоргскаго. Результаты ихъ оказались серьезными. Въ «коммунѣ», куда Мусоргскій переселился осенью 1863 г., онъ впервые испыталъ удобства самостоятельной жизни. Въ послѣдніе годы хлопоты по устройству дѣлъ въ деревнѣ и для полученія казеннаго мѣста, а вмѣстѣ съ тѣмъ и постоянныя развлеченія въ разныхъ музыкальныхъ кружкахъ и собраніяхъ отнимали у него большую часть дня и почти не оставляли времени для музыкальныхъ работъ. Теперь свободное отъ службы время какъ то болѣе урегулировалось и Мусоргскій могъ посвятить его творчеству. Мы не знаемъ причинъ переселенія его на общую квартиру, вмѣстѣ съ нѣсколькими новыми молодыми товарищами (тутъ, кромѣ Мусоргскаго, находились: братья Вячеславъ, Леонидъ и Петръ Логиновы, Николай Лобковскій и Левашевъ; кстати, имена ихъ не встрѣчались среди прежнихъ знакомыхъ и пріятелей композитора). Можно допустить, что настоящая «коммуна» создалась случайно, въ подражаніе столь популярнымъ въ то время сожительствамъ, которыя проповѣдывалъ для молодежи Чернышевскій въ своемъ знаменитомъ романѣ «Что дѣлать?» В. В. Стасовъ подтверждаетъ, что большинство жителей настоящей «коммуны» состояло на казенной службѣ, что всѣ они, подобно Мусоргскому, до того жили въ родной семьѣ, «но теперь нашли нужнымъ все перемѣнить и жить иначе», т. е. по программѣ, указанной романомъ Чернышев-

скаго. Несомнѣнно тоже, что Мусоргскій былъ увлеченъ общественнымъ теченіемъ того времени: это была эпоха обновленія общественнаго строя въ Россіи, освобожденія крестьянъ, введенія судебной реформы, сравнительнаго освобожденія печати отъ цензурнаго гнета и т. д. Еще наканунѣ собственной «коммуны», въ деревнѣ, онъ, какъ мы видимъ, лично убѣдился въ вѣковомъ застоѣ провинціальной жизни—откуда и онъ вышелъ—и теперь, невольно, его могло потянуть пожить иначе, по новому, съ такой же горячей и увлекающейся молодежью, какъ и онъ самъ. Вѣдь трое холостыхъ товарищей по Балакиревскому кружку такой же «коммуны» не составили. Мусоргскій надолго сохранилъ память объ этомъ сожительствѣ и для него, какъ и для другихъ его товарищей, три года совмѣстной жизни оказались одними изъ лучшихъ на всю жизнь. Этотъ «гражданскій порывъ» вскорѣ помогъ перевернуть и художественное направленіе молодого композитора и въ недалекомъ будущемъ—славнымъ, громкимъ отзвукомъ его явилось бодрое, живое слово, сказанное Мусоргскимъ въ «Борисѣ Годуновѣ». Въ концѣ концовъ, однако, товарищи по «коммунѣ» также случайно разошлись, какъ и встрѣтились: въ дальнѣйшей біографіи Мусоргскаго мы не встрѣчаемъ ни одного изъ названныхъ выше товарищей по «коммунѣ» Мусоргскаго. Но фактъ, и значительный фактъ, былъ имъ пережитъ.

Каждый изъ товарищей имѣлъ въ «коммунѣ» отдѣльную комнату, куда никто не могъ входить безъ разрѣшенія. Въ общей большой комнатѣ, по вечерамъ, товарищи сходились читать, спорить или слушать Мусоргскаго. «Обмѣнъ мыслей, познаній, впечатлѣній отъ прочитаннаго, говоритъ Стасовъ, накоплялъ для Мусоргскаго тотъ матеріалъ, которымъ онъ потомъ жилъ всѣ остальные свои годы; въ это же время укрѣплялся навсегда тотъ свѣтлый взглядъ на *справедливое* и *несправедливое*, на *хорошее* и *дурное*, которому онъ уже никогда впослѣдствіи не измѣнялъ». По словамъ старшаго брата композитора, Мусоргскій въ то же время занимался въ коммунѣ переводами знаменитыхъ уголовныхъ процессовъ. Мы не знаемъ, явились ли эти переводы результатомъ увлеченія тогдашними судебными реформами или были предприняты съ цѣлью посторонняго заработка; также



ПРОЕКТЪ УКРАШЕНІЯ ЛОЖЪ ДЛЯ ТЕАТРА.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

неизвѣстно, что̀ именно переводилъ Мусоргскій и были ли его переводы напечатаны.

Одной изъ первыхъ книгъ, прочитанныхъ сообща молодыми товарищами, оказался романъ «*Саламбо*» Флобера, незадолго до того появившійся въ Петербургѣ. И самый сюжетъ (возстаніе дикихъ полчищъ наемниковъ Карѳагена), драматическій и яркій, и сильно выраженный въ немъ восточный колоритъ не могли не возбудить творческой фантазіи Мусоргскаго. Сразу же и съ какой то лихорадочной поспѣшностью онъ принялся за сочиненіе оперы—первой для него—на сюжетъ романа Флобера. Правда, помимо увлеченія послѣднимъ, успѣхъ незадолго до того поставленной «Юдиѳи» Сѣрова, несмотря на насмѣшки надъ ней балакиревскаго кружка, могъ вызвать у Мусоргскаго желаніе написать такую же «восточную», но болѣе удачную оперу. Между сюжетами «Юдиѳи» и «Саламбо» (особенно въ переработкѣ послѣдняго Мусоргскаго) есть аналогія: и тамъ и здѣсь осажденный городъ спасается, благодаря хитрому плану женщины, направляющейся въ варварскій лагерь и обманомъ увлекающей на погибель полководца—тамъ Олоферна, здѣсь—Мато. Опера сочинялась съ октября 1863 г. по ноябрь слѣдующаго, включительно; черезъ два года Мусоргскій снова вернулся къ ней, повидимому, не надолго. По сохранившимся въ рукописяхъ (Имп. Публичной Библіотеки) отрывкамъ оперы можно установить порядокъ работы композитора надъ ней.

1863 г. октябрь. Текстъ либретто I-й картины, I-го д. оп. «Ливіецъ»
— 15 декабря, закончена (въ клавирѣ) музыка I-й картины II д. (Храмъ Таниты. Похищеніе заимфа) оп. «Саламбо».
1864 г. 23 іюля, законч. часть I-й карт. III д. (капище Молоха)
— августъ, соч. пѣснь Балеарца (въ собраніи рукописей Мусоргскаго сохранился лишь первоначальный ф—піанный набросокъ ея; законченная редакція его имѣется въ парижской рукописи «Юные годы»).
— 10 ноября, закончена I-я карт. III д. (финалъ).
— 26 — законч. музыка I-й карт. IV д. (Подземелье Акрополя).

Около того же времени сочиненъ *хоръ ливійцевъ*, переработанный въ 1877 г. въ кантату «Іисусъ Навинъ»; въ 1866 г. сочиненъ послѣдній отрывокъ оперы—*хоръ жрицъ*, одѣвающій Саламбо въ брачныя одежды, изданный отдѣльно послѣ смерти композитора подъ редакціей Римскаго-Корсакова. На этомъ опера остановилась. Подробный сценарій ея до насъ не дошелъ; повидимому, окончательный планъ оперы не былъ установленъ: Мусоргскій работалъ надъ оперой произвольно, выбирая изъ сюжета отдѣльныя, наиболѣе увлекавшія его въ данное время картины, сочиняя иногда вполнѣ эпизодичные, можетъ быть даже лишніе отрывки (такими именно кажутся и пѣсенка Балеарца, и изданный хоръ жрицъ). Также безсистемно, отрывками и съ нагроможденіемъ отдѣльныхъ эпизодовъ сочинялась и слѣдующія оперы Мусоргскаго (въ особенности «Хованщина»). Въ данномъ случаѣ не было даже окончательно установлено названіе оперы: композиторъ колебался между именемъ героини романа Флобера и названіемъ «*Ливіецъ*» въ честь предводителя ливійской орды, Мато, какъ главнаго дѣйствующаго лица оперы.

По сохранившимся тремъ законченнымъ картинамъ «Саламбо» можно только приблизительно судить объ общемъ планѣ оперы, разбитой на 4 акта и 7 или 8 картинъ. Но и имѣющіеся отрывки говорятъ за то, что Мусоргскій во многомъ отступилъ отъ основной идеи романа Флобера. Мощный дикарь Мато, предводитель наемныхъ ливійцевъ превратился въ возставшаго раба. Саламбо оказалась жрицей Таниты и хранительницей ея священнаго покрывала—заимфа. Получилось выгодное для оперы упрощеніе ситуаціи (кража заимфа и одновременно свиданіе героевъ), но нарушился поэтичный образъ дѣвственной созерцательницы Саламбо, не знающей таинственной богини, которая манитъ ее. Саламбо не могла быть жрицей богини-покровительницы сладострастія: жрецами ея были евнухи, жрицы (прислужницы) въ честь богини предавались наслажденію на перекресткахъ (Флоберъ, глава IX). Могла ли царственная дочь суффета Гамилькара Барка быть посвященной въ подобную должность? По оперному измѣнено было и заключеніе романа, съ приговоромъ пентарховъ взятаго въ плѣнъ Мато



ВХОДЪ ВЪ ВОЗДУШНЫЙ ТЕАТРЪ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.
КЪ СТ. «ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА И ТЕАТРЫ ВЪ ПАВЛОВСКѢ».

на манеръ финала «Аиды» (совпаденіе случайное, такъ какъ въ 1863 г. опера Верди еще не была написана). Знакомымъ съ превосходнымъ романомъ Флобера дальнѣйшія отступленія будутъ видны изъ изложенія оперныхъ отрывковъ Мусоргскаго.

Мы знаемъ, что Мусоргскій началъ «Саламбо» съ либретто предпослѣдней сцены оперы—приговора, но оставивъ ея музыкальное исполненіе, прежде всего сочинилъ крупную сцену похищенія заимфа въ храмѣ Таниты. Вслѣдъ затѣмъ появились картины жертвоприношенія Молоху и приговора въ Акрополѣ, т. е. всего по картинѣ II, III и IV актовъ. Осталось невыполненнымъ все I дѣйствіе, изображавшее, вѣроятно, сцену пира дикой орды наемниковъ Карѳагена въ садахъ Гамилькара, возставшихъ затѣмъ подъ предводительствомъ Мато; здѣсь должна была произойти и завязка драматическаго конфликта оперы – встрѣча Мато съ Саламбо, укрощающей перепившуюся орду наемниковъ, а также освобожденіе раба Спендія. Не написанной осталась и третья встрѣча главныхъ героевъ (послѣ похищенія заимфа)—въ военномъ лагерѣ: любовная сцена, возвращеніе заимфа и битва. Для одной изъ этихъ картинъ предназначались два превосходныхъ отрывка: *хоръ ливійцевъ*, которымъ такъ восхищались въ балакиревскомъ кружкѣ, дошедшій до насъ лишь въ позднѣйшей переработкѣ («Іисусъ Навинъ», 1877 г.), и небольшая оригинальная *пѣсня Балеарца*. Куда предназначался также болѣе поздній *хоръ жрицъ*, трудно рѣшить. Во всякомъ случаѣ именно эти три неиспользованныхъ опредѣленно отрывка, являются наиболѣе законченными и художественно цѣнными въ музыкѣ «Саламбо». Хоръ ливійцевъ, своеобразный, полный воинственности и дикой энергіи, судя по «Іисусу Навину», былъ основанъ на *главномъ мотивѣ* оперы



характеризующемъ Мато и его дикія полчища. Это—лейтмотивъ оперы, какъ мы увидимъ ниже. Небольшая пѣсенка Балеарца вполнѣ эпизодична и только подтверждаетъ отсутствіе у композитора опредѣленнаго плана. Въ первоначальномъ наброскѣ, въ 16 тактовъ, она обозначена: «Молоденькій Балеарецъ поетъ сидя на бочкѣ съ металлическими тарелочками въ рукахъ и покачивается». Изъ этого наброска выросла отдѣльная пѣсенка, включенная Мусоргскимъ въ его сборникѣ юношескихъ романсовъ и написанная въ августѣ 1864 г. въ Новой Деревнѣ, вѣроятно, на дачѣ О. А. Петрова [1]).

Законченная Мусоргскимъ вторая картина III дѣйствія «Саламбо» происходитъ въ *храмѣ Таниты* въ Кареагенѣ. Саламбо одна на верхней ступени катафалка обращается къ богинѣ (ее олицетворяетъ показывающаяся луна):

По синевѣ небесъ далекихъ,
Толпою звѣздъ окружена,
Богиня нѣжная, свѣтлая плыветъ.

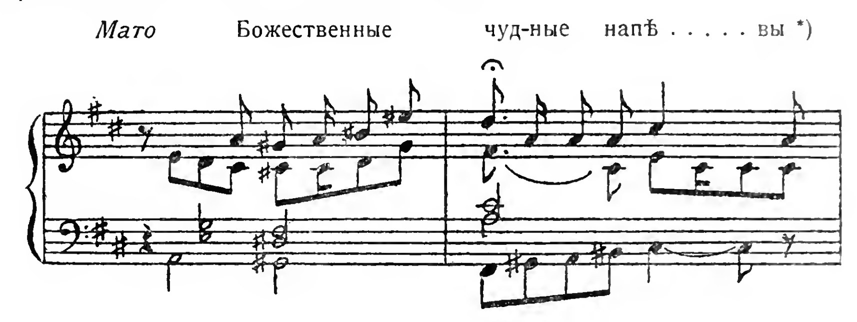
Съ мольбою взываетъ къ ней прекрасная юная жрица:

Божественный твой лучъ пролей Танита нѣжная
На душу скорбную мою
И вновь зажги въ ней огнь любви священной...

Довольно красивый речитативъ аріознаго характера сопровождается арпеджіями арфъ. Слѣдуетъ «сцена обряда», во время котораго малый оркестръ наигрываетъ милый напѣвъ восточнаго характера. Саламбо сходитъ внизъ, склоняется предъ изваяніемъ Таниты и священнымъ лотосомъ, затѣмъ снова поднимается на катафалкъ и, ложась спать, призываетъ благословеніе богини: «Пусть чистый твой покровъ усталыхъ сонъ хранитъ». Это обращеніе (въ аккомпаниментѣ—нисходящіе аккорды тремоло струнныхъ, въ басу—ходы квинтъ), въ значительно измѣненномъ видѣ, послу-

[1]) Весной и лѣтомъ этого года Мусоргскій, среди работы надъ «Саламбо», написалъ еще 3 романса: «*Дуютъ вѣтры*» (28 марта), «*Ночь*» (10 апрѣля) и «*Калистратушка*» (22 мая).

жило впослѣдствіи для речитатива умирающаго Бориса. Точно также, для той же оперы (любовный речитативъ Самозванца въ сценѣ у фонтана) послужила слѣдующая сцена: гимнъ Танитѣ (хоръ) и речитативъ Мато, подкрадывающагося вмѣстѣ со Спендіемъ



Сцена похищенія священнаго покрывала Таниты (Мато срываетъ заимфъ при обычномъ глиссандо арфы) и начало дальнѣйшаго тріо—Саламбо проснулась и, увидавъ Мато, молитъ о пощадѣ,—не только вышла шаблонно-оперной, но просто не удалась. Лучше и выразительнѣе небольшое любовное аріозо Мато:

О, не будь такъ холодна со мной,
О вѣрь любви моей..,

Предшествующій ему вопросъ Саламбо: Кто ты?—и отвѣтъ Мато:

Я Мато [2]), мятежный вождь
Ливійскихъ полчищъ страшныхъ,
Я грозный мститель
За рабство родины моей....

основаны на указанномъ выше *лейтмотивѣ* оперы. Эта сцена, вѣрнѣе тема Мато въ «Борисѣ Годуновѣ» послужила для аккомпанимента буйнаго хора народа, схватившаго іезуитовъ Лавицкаго и Черниковскаго, въ фи-

---

[1]) Самозванецъ въ *Борисѣ Годуновѣ*: «Ты ранишь сердце мое, жестокая Марина».

[2]) Ко многимъ погрѣшностямъ оперы нужно отнести и неправильныя ударенія не только въ текстѣ, но и въ именахъ; Мусоргскій пишетъ Мàто, Салàмбо и т. д.

налѣ оперы [1]). Заключительныя слова признанія Мато сплетаются съ вопросомъ Саламбо: «Что хочешь ты?» Увидя заимфъ, она отталкиваетъ Мато, проклинаетъ его и, наконецъ-то, съ крикомъ «мщеніе», догадывается ударить въ сигнальный щитъ. Задержавшіеся Мато и Спендій убѣгаютъ. Заключительный финалъ акта написанъ чрезвычайно эффектно и увлекательно. Для него, какъ извѣстно, Мусоргскій воспользовался, почти безъ измѣненія, сочиненнымъ раньше хоромъ изъ «Эдипа» (тамъ и здѣсь— хоръ взволнованнаго народа), такъ что изданный «Эдипъ» можетъ служить прекраснымъ образцомъ одной изъ лучшихъ сценъ несостоявшейся оперы Мусоргскаго. Въ послѣднемъ только, конечно, измѣненъ текстъ: тамъ народъ молилъ у храма Эвменидъ: «Сжальтесь, о сжальтесь, боги»; здѣсь онъ призываетъ на похитителя заимфа мщенье и проклятье.

Слѣдующая законченная картина «Саламбо»—*капище Молоха* (1-я картина III д.). Въ сохранившемся отдѣльно выписанномъ либретто начала этой картины, а также въ текстѣ слѣдующей законченной I-й картины IV акта Мусоргскій подробно отмѣчаетъ сценарій и описываетъ костюмы дѣйствующихъ лицъ. Слѣва главная часть сцены представляетъ капище Молоха: громадное зданіе въ 3 яруса-терассами; на верхней высится колоссальная статуя гиганта изъ мѣди. Въ центрѣ сцены—вдающійся влѣво заливъ моря; за нимъ—видъ Карѳагена; правѣе—на выступающей изъ моря скалѣ изваянія коней Эшмуна, а на право—священная роща бога Эшмуна. Дѣйствіе открывается возгласами жрецовъ Молоха:

Молохъ многомощный
Страшный и гнѣвный,
Внемли намъ!

и вслѣдъ за нимъ ансамблемъ—тройной хоръ: тѣхъ же жрецовъ, дѣтей, обреченныхъ въ искупительную жертву кровожадному Молоху (къ его

[1]) Въ Финалѣ «Бориса Годунова» тема ливійца нѣсколько измѣнена





ВОЗДУШНЫЙ ТЕАТРЪ ВЪ ПАВЛОВСКѢ. ОРКЕСТРЪ И МѢСТА ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ.
Н. Б. С. Т. — ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА И ТЕАТРЫ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

защитѣ, послѣ похищенія заимфа, обращается осажденный дикими полчищами возставшихъ Карѳагенъ) и народа. Конечно, мрачный, дикій и нервный фанатизмъ этой сцены романа Флобера испарился въ неумѣло-грубоватомъ трехэтажномъ ансамблѣ, оказавшемся не подъ силу начинающему композитору. Дѣти, въ отвѣтъ на возгласы жрецовъ, жалобно поютъ:

Горе намъ, горе,
Въ мукахъ, тяжелыхъ
Мы скоро погибнемъ...

а народъ, въ отвѣтъ на прощальныя жалобы дѣтей, вскрикиваетъ: «Молохъ, гнѣвный и страшный, услыши насъ!» Эта сцена была задумана въ широкомъ масштабѣ еврейскихъ хоровъ «Юдиѳи» Сѣрова, но удались въ ней лишь немногіе моменты, въ томъ числѣ, главнымъ образомъ, отрывки, вошедшіе впослѣдствіи въ партитуру «Бориса». Такъ, обращеніе главнаго жреца Аминахара



Свя-щенный нашъ градъ осажденъ и воля презрѣнныхъ надъ нами!

послужило для монолога Бориса 2-го акта («Тяжка десница грознаго судіи»). Во время жертвоприношенія дѣтей начинаетъ разыгрываться буря, идолъ Молоха накаляется до красна; жрецы и народъ молятъ кровожаднаго бога и падаютъ на землю. По окончаніи дикаго обряда стихаетъ буря и народъ, по приказанію Аминахара, славитъ Молоха. Мотивъ этого «славленія»:



впослѣдствіи преобразовался въ славленіе Самозванца въ заключительной картинѣ «Бориса Годунова» («Слава царевичу, Богомъ спасенному»). Въ «Саламбо» Мусоргскій для этой сцены употребилъ два оркестра, при чемъ въ театральномъ любопытно отмѣтить перезвонъ на скрипкахъ—пріемъ впослѣдствіи встрѣчаемый для изображенія колокольнаго трезвона у Мусоргскаго. Вообще въ клавирѣ этой картины не мало указаній на инструментовку ея. Финалъ этой картины—растянутый и ослабляющій впечатлѣніе дикой сцены жертвоприношенія, начинается благословеніемъ Аминахара, послѣ чего жрецы удаляются, но приходитъ Саламбо, которая, на фонѣ возгласовъ народа, прислушивающагося къ ея рѣчамъ, призываетъ Таниту (у Флобера съ момента покражи заимфа богиня оказалась въ опалѣ у Карѳагена), и рѣшается идти въ лагерь ливійцевъ, чтобы возвратить священный заимфъ. Народъ, провожая ее, также взываетъ: «Спаси ее, спаси Танита». Речитативъ Саламбо: «Въ лагерь ливійцевъ пойду» любопытенъ тѣмъ, что тема его оркестроваго аккомпанимента взята Римскимъ-Корсаковымъ для мотива шутовской пляски во 2-мъ актѣ «Золотого Пѣтушка» (клавир. «Зол. Пѣт» стр. 149—50).

Очевидно, между картиной капища Молоха и послѣдней изъ написанныхъ Мусоргскимъ сценой въ темницѣ, предполагались еще 2 картины и для первой изъ нихъ предназначался хоръ обряженія Саламбо въ брачныя одежды—одно изъ поэтичнѣйшихъ произведеній Мусоргскаго этого періода. Итакъ, предпослѣдняя картина оперы «Саламбо»—*подземелье Акрополя*, темница въ скалѣ, въ которой покоренный и схваченный Мато, скованный цѣпями, измученный пыткой, ждетъ своего смертнаго приговора. Въ длинномъ речитативѣ Мато вспоминаетъ всѣ перипетіи борьбы, несчастный исходъ послѣдней битвы, измѣну союзника Нарр'Аваса и еще болѣе тяжелую измѣну (?!) Саламбо:

Саламбо!..
Вина твоя чернѣй измѣны Нарр'Аваса
(*злобно*) Какъ та чернѣе сумраковъ ночныхъ!
(*мечтательно*) Голубкой кроткою въ шатеръ ко мнѣ явилась ты...

Любовный лепетъ твой, улыбка, блескъ очей, жгучее дыханье,
Какъ тихій ядъ, мнѣ душу напоялъ,
Мой слухъ и взоръ цѣпями крѣпкими желѣзными сковалъ...

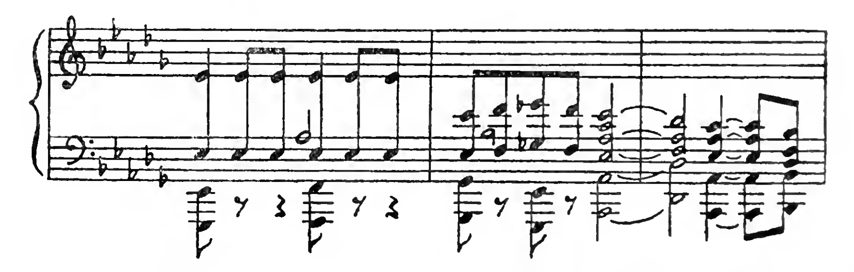
Конечно, измѣна Саламбо произошла по волѣ самого композитора и, вѣроятно, не безъ вліянія подобной же измѣны Юдиѳи. Воспоминанія Мато о послѣдней битвѣ построены на *лейтмотивѣ*, приведенномъ выше. Монологъ его переходитъ въ печальное аріозо, вполнѣ удачное по музыкѣ:

Я умру одинокъ,
На позоръ палачамъ
Беззащитное тѣло отдамъ...

для текста котораго удивительно подошло взятое композиторомъ стихотвореніе Полежаева. Аріозо прерывается пѣніемъ (за сценой) жрецовъ:

Слава тебѣ многомощный,
Слава нашъ богъ вседержавный!

Мато, съ возгласомъ: «Они идутъ за мной!», завертывается въ плащъ и садится на камень. Тема хора жрецовъ:



безъ измѣненія вошла въ сцену *боярской думы* въ «Борисѣ Годуновѣ» (тамъ также 1-я карт. IV д.) для вступленія и оркестроваго сопровожденія перваго возгласа бояръ: «Что жъ пойдемъ на голоса, бояре». Аминахаръ объявляетъ Мато:

Тебѣ, презрѣнный рабъ, измѣнникъ, бунтовщикъ
. . . .
Тебѣ, злодѣй, пришли мы объявить
Велѣніе боговъ, тобою оскорбленныхъ!
Внимай!

Жрецы съ факелами въ рукахъ образуютъ полукругъ; четыре пентарха въ золоченыхъ мантіяхъ, съ красными дощечками въ рукахъ, на которыхъ написанъ приговоръ, выдѣляются изъ толпы и, читая по очереди приговоръ, разбиваютъ каждый свою дощечку въ знакъ того, что и жизнь Мато будетъ разбита такимъ же образомъ. Сцена приговора и родъ казни былъ придуманъ Мусоргскимъ, отступая отъ подлиннаго текста Флобера, но въ оперномъ смыслѣ очень эффектно. Для объявленія приговора Мусоргскій взялъ отрывокъ изъ «Констанцскаго собора» Майкова:

1-й пентархъ { Сердце зла источникъ вырвать
На съѣденье псамъ поганымъ!

2-й пентархъ { А языкъ, какъ зла орудье,
Дать клевать нечистымъ вранамъ!

3-й пентархъ { Самый трупъ предать сожженью,
Напередъ проклявъ трикратно!

4-й пентархъ { И на всѣ четыре вѣтра
Бросить прахъ его проклятый!

Послѣдніе два стиха повторяютъ всѣ жрецы и пентархи, протянувъ жезлы къ Мато и, по оперному, медленно отступая къ выходу. Въ измѣненномъ видѣ речитативы пентарховъ послужили для той же сцены боярской думы въ «Борисѣ», при чемъ Мусоргскій подобралъ для нея даже аналогичный текстъ [1]). Послѣ ухода жрецовъ Мато приближается къ

[1]) *1-я группа бояръ* { Злодѣя, кто бъ ни былъ онъ,
Имать и пытать на дыбѣ крѣпко.

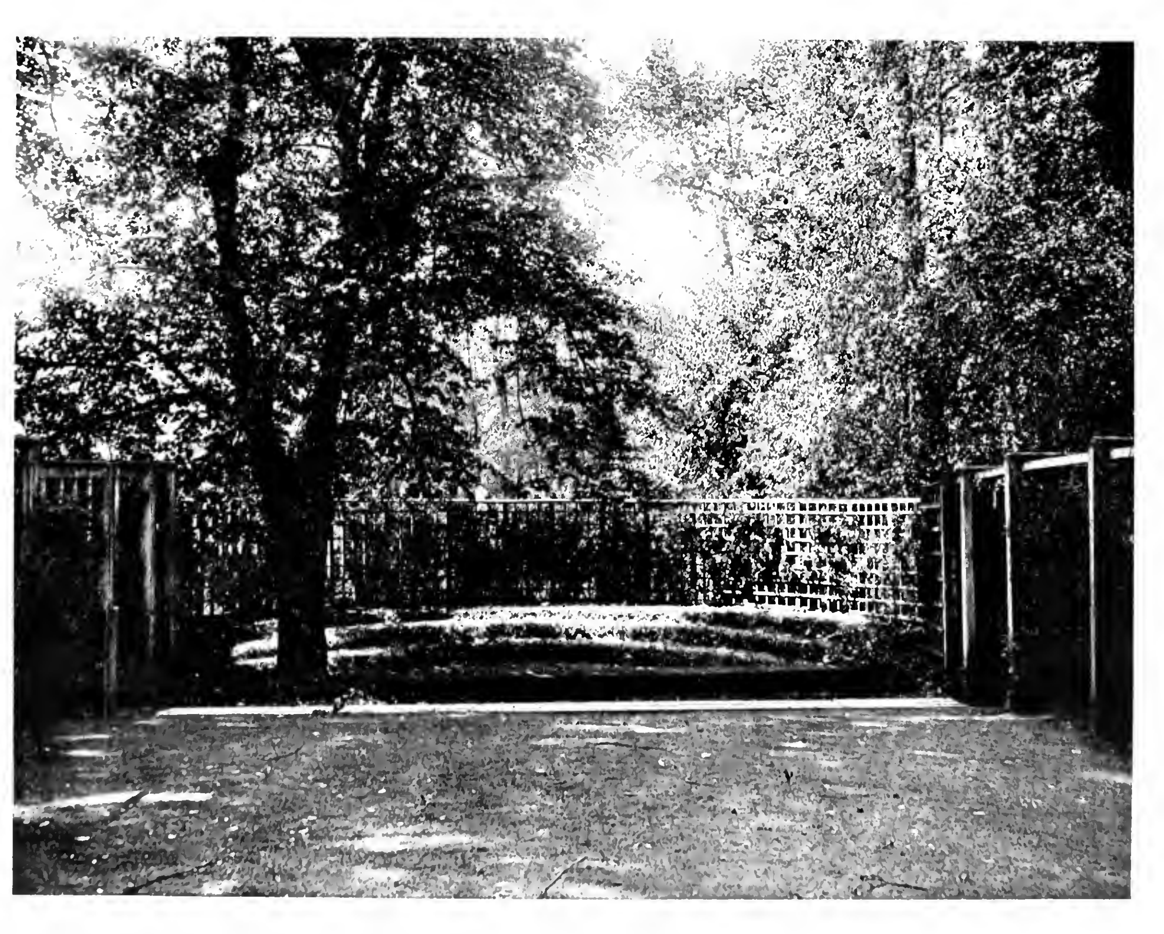
2-я группа { А тамъ казнить и трупъ его повѣсить,
Пусть клюютъ враны голодные!

3-я группа { Трупъ его предать сожженью
На лобномъ мѣстѣ всенародно
И трижды проклять тотъ прахъ поганый!

4-я группа { И разсѣять прахъ проклятый
За заставами по вѣтру.

Здѣсь любопытно еще привести слѣдующій отрывокъ речитатива 3-го пентарха аналогичный по музыкѣ и тембру съ приговоромъ 3-й группы бояръ въ «Борисѣ Годуновѣ»:

Са-мый трупъ предать сожженію...



ВИДЪ СЦЕНЫ И АМФИТЕАТРА ВЪ ВОЗДУШНОМЪ ТЕАТРѢ ПАВЛОВСКА
КЪ СТ. «ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА И ТЕАТРЫ ВЪ ПАВЛОВСКѢ».

темному ущелью выхода и, отступая отъ него съ ужасомъ, дико вскрикиваетъ:

Мнѣ призракъ смерти глянулъ въ очи!
О, слышу я призывный шопотъ твой;
И бездны черныя загробной ночи
Растутъ все шире, шире предо мной...

Въ оркестрѣ дважды раздается *мотивъ ливійца* и имъ заключается картина темницы Акрополя.

Изложеніе сценарія дошедшихъ до насъ отрывковъ оперы «Саламбо» показало что главной задачей себѣ Мусоргскій поставилъ не душевную драму дѣйствующихъ лицъ, а сцены движенія массъ и крупные хоровые ансамбли. Но эта задача оказалась не по силамъ для технически мало подготовленнаго композитора и явилась, повидимому, главнымъ мотивомъ прекращенія работы надъ оперой. Въ этомъ убѣждаютъ насъ и сохранившіяся въ отдѣльныхъ переплетахъ рукописныя тетради 3-хъ картинъ, переписанныхъ Мусоргскимъ тщательно и изящно. Однако, эта внѣшняя чистота рукописи вполнѣ противуположна гармонической грязнотѣ и запутанности, подчасъ даже безвыходности его музыкальныхъ идей и гармоническихъ построеній. Н. Компанейскій разсказываетъ, что однажды Мусоргскій, на вопросъ — почему онъ оставилъ «Саламбо», сказалъ, разсмѣявшись: «это было бы безплодно. Занятный вышелъ бы Карѳагенъ». И помолчавъ, добавилъ будто бы уже серьезно: «довольно намъ востока и въ «Юдиѳи». Искусство не забава; время дорого». «Карѳагенъ» Мусоргскаго дѣйствительно оказался болѣе обыденно-試нымъ, а въ извѣстной своей части похожимъ даже на московскій Кремль: недаромъ нѣкоторые матеріалы настоящей «восточной» оперы никого не удивили, когда въ переработкѣ очутились въ «Борисѣ Годуновѣ». Но самъ Мусоргскій врядъ ли могъ искренно признаться въ неспособности къ музыкальной передачѣ *восточнаго* колорита, къ чему его влекло съ первыхъ дней знакомства съ кружкомъ Балакирева. Оріентализмъ составлялъ одну изъ непремѣнныхъ потребностей творческаго обихода новой русской школы. Достаточно вспомнить о восточныхъ ро-

мансахъ, «Исламеѣ» и «Тамарѣ» *Балакирева*; «Антарѣ», восточныхъ романсахъ и позднѣйшей «Шехерезадѣ» *Римскаго-Корсакова*; опять таки о восточныхъ романсахъ, «Въ Средней Азіи» и половецкомъ элементѣ въ «Князѣ Игорѣ» *Бородина*, не говоря уже объ оріентальныхъ эпизодахъ въ его симфоніяхъ. Мусоргскій въ своемъ дебютномъ скерцо B-dur сознательно написалъ trio въ восточномъ духѣ («Ну, это нѣчто восточное», говорилъ онъ Бородину). А затѣмъ, «Пѣснь Саула», хоры «Эдипъ» и «Іисусъ Навинъ», впослѣдствіи «Пораженіе Сеннахириба» и пляска персидокъ въ «Хованщинѣ» и др. пьесы—все это образцы, явно показывающіе, что склонность Мусоргскаго къ востоку не была только праздной фантазіей, а выборъ восточнаго сюжета для оперы—*случайнымъ* увлеченіемъ красиваго романа Флобера. Другое дѣло—сознаніе взятія на себя громадной работы не по силамъ (въ данномъ своемъ видѣ «Саламбо» не могла, конечно, перещеголять «Юдиѳь» Сѣрова!) и еще болѣе серьезно могло быть сознаніе, что писать оперы обычнаго Мейерберовскаго стиля для него—непосильная и праздная забава. Ко времени, когда затормозилось сочиненіе «Саламбо» у Мусоргскаго на самомъ дѣлѣ назрѣли иныя композиторскія задачи: болѣе серьезныя и оказавшіяся болѣе близкими его духовному и художественному складу.



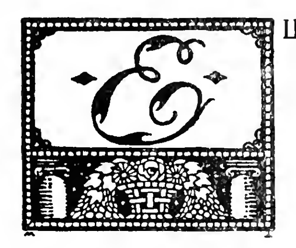
ДЕКОРАЦІОННАЯ МАСТЕРСКАЯ А. Я. ГОЛОВИНА ВЪ МАРІИНСКОМЪ ТЕАТРѢ (СПБ.).

ИМПЕРАТОРСКIЕ СПБ. ТЕАТРЫ.

Л. М.

I.

ДЕКОРАЦIОННЫЯ МАСТЕРСКIЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.



ЩЕ въ сравнительно недавнее время нѣкоторыя постановки для сценъ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ заказывались за границею, главнымъ образомъ въ Германiи, иностраннымъ художникамъ. Въ послѣднiе же 10—15 лѣтъ въ видахъ содѣйствiя развитiю нацiональнаго декоративнаго искусства подобные заказы прекращены и всѣ декорацiи, необходимыя для С.-Петербургскихъ Императорскихъ театровъ, исполняются русскими художниками въ собственныхъ декорацiонныхъ мастерскихъ Дирекцiи.

Въ распоряженiи Дирекцiи для производства подобнаго рода декорацiонныхъ работъ въ С.-Петербургѣ имѣются шесть мастерскихъ, а именно: въ зданiи Дирекцiи по Алексѣевской ул. № 20, въ зданiи Дирекцiи по Б. Подъяческой ул. 20, двѣ—въ Марiинскомъ театрѣ и по одной въ Александринскомъ и Михайловскомъ театрахъ.

Первыя четыре изъ перечисленныхъ мастерскихъ предназначены для исполненiя декорацiй большихъ постановокъ, главнымъ образомъ оперъ, балетовъ и обстановочныхъ пьесъ, и занимаютъ каждая обширную площадь около 160 кв. саженъ при высотѣ въ 4 сажени. Остальныя двѣ мастерскiя (въ Александринскомъ и Михайловскомъ театрахъ) предназначены для написанiя небольшихъ по размѣрамъ декорацiй мѣстныхъ постановокъ, главнымъ образомъ павильонныхъ, а потому по занимаемымъ ими площадямъ, меньше четырехъ первыхъ.

Особенность каждой изъ декорацiонныхъ мастерскихъ составляетъ то изобилiе свѣта, которымъ онѣ снабжены. Достигается это какъ самымъ

расположеніемъ мастерскихъ въ верхнихъ этажахъ театровъ и зданій, не заслоненныхъ сосѣдними постройками, такъ и тѣмъ, что все пространство поперечныхъ и продольныхъ стѣнъ ихъ пробивается почти сплошнымъ рядомъ оконъ, расположенныхъ на высотѣ, примѣрно, $1^1/_2$ саж. отъ пола и дающихъ много свѣта, распредѣленнаго притомъ очень равномѣрно по всей площади мастерской. Послѣднее обстоятельство имѣетъ большое значеніе при исполненіи декоративныхъ работъ.

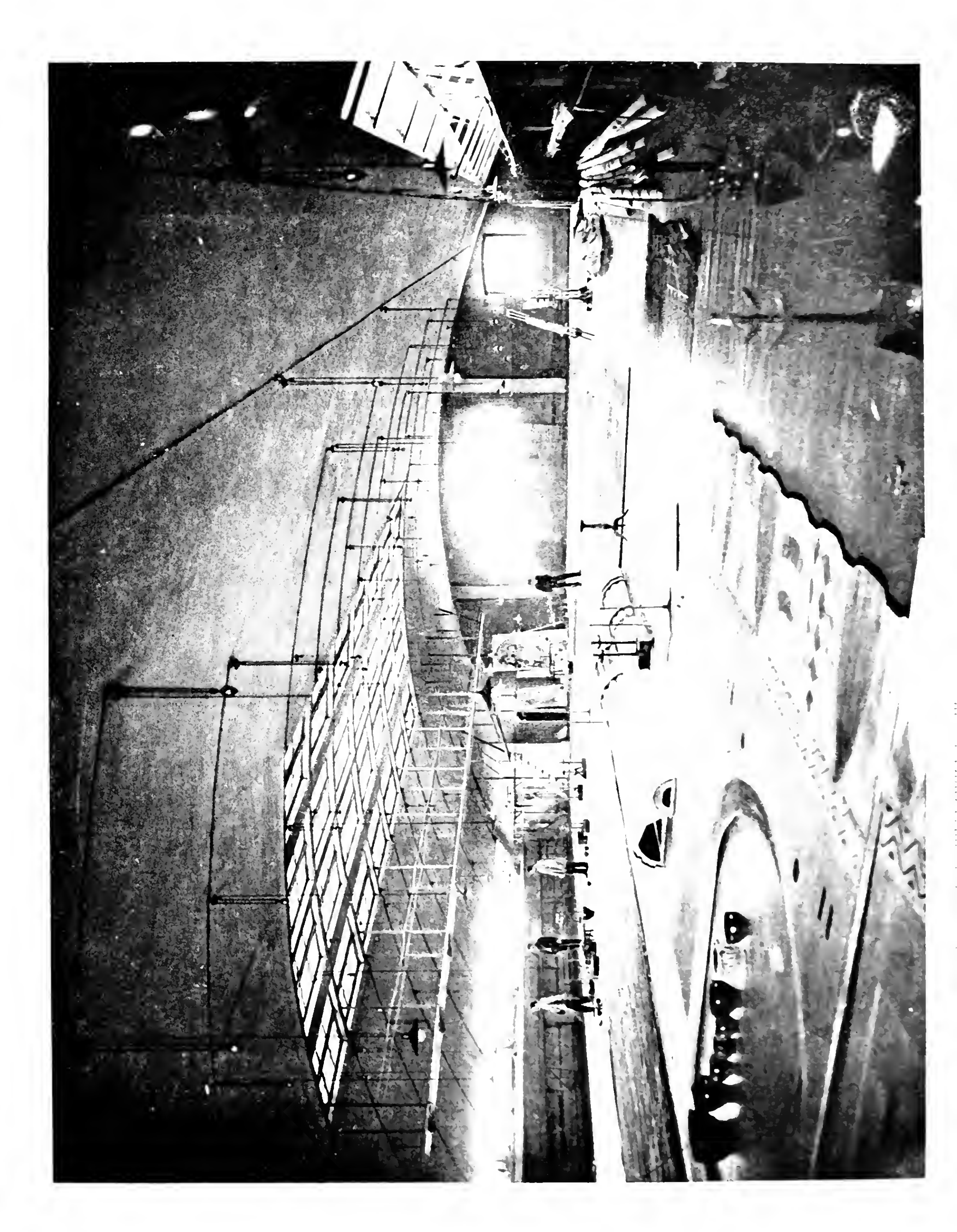
Независимо отъ того, въ нѣкоторыхъ мастерскихъ просвѣтныя окна дѣлаются также и въ потолкахъ, представляющихъ собою въ большинствѣ случаевъ поверхность полуцилиндра, ось котораго совпадаетъ съ направленіемъ длины зала и поддерживается рядомъ легкихъ желѣзныхъ фермъ дугообразной формы.

Декораціи пишутся на полу; декораціонный холстъ, сшитый въ цѣлыя завѣсы требуемыхъ размѣровъ, предварительно прогрунтовывается особымъ составомъ, а затѣмъ уже расписывается цвѣтными красками съ помощью длинныхъ кистей.

Для удобства осмотра художниками исполненныхъ работъ, по бокамъ мастерскихъ, на высотѣ около 2 саженъ отъ пола, устраивается желѣзная галлерея.

Вдоль одной изъ стѣнъ, въ полу, устраивается люкъ, длиною отъ 7—10 саж., для спуска написанныхъ декорацій въ такъ называемыя поддѣлочныя мастерскія, гдѣ производится прибивка написанныхъ холстовъ къ деревяннымъ рамамъ. Черезъ тѣ же люки поднимаются въ декораціонныя мастерскія старыя декораціи, требующія исправленій.

При вечернихъ работахъ въ мастерскихъ всѣ окна затягиваются приспособленными для этой цѣли тяжелыми занавѣсками и освѣщеніе мастерскихъ производится электричествомъ, лампочками накаливанія, распредѣленными густою сѣтью на потолкахъ, чѣмъ также достигается равномѣрность освѣщенія мастерскихъ. Храненіе написанныхъ декорацій производится въ спеціально оборудованныхъ декораціонныхъ сараяхъ, раздѣленныхъ на прясла (отдѣленія), въ которыхъ и устанавливаются одна къ



другой части декорацій по операмъ, балетамъ и пьесамъ. Цѣлыя же завѣсы укладываются въ скатанномъ на брускахъ видѣ на полкахъ. Такихъ спеціальныхъ для храненія декорацій сараевъ въ распоряженіи Дирекціи въ С.-Петербургѣ имѣется семь, а именно: въ зданіи по Алексѣевской улицѣ № 20, въ зданіи по Б. Подъяческой ул. № 20, въ зданіи по Тюремному пер. № 3, въ зданіи по Театральной ул. № 2, въ Каменностровскомъ театрѣ и по одному при Маріинскомъ и Михайловскомъ театрахъ.

II.

БУТАФОРСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Для исполненія требующейся для сцены Императорскихъ театровъ бутафоріи, т. е. предметовъ сценической обстановки, разнаго рода вооруженія и пр., организована такъ называемая Бутафорская мастерская.

Помѣщается она въ зданіи Дирекціи по Алексѣевской ул. д. № 20, занимая собою обширную площадь около 140 кв. сажень.

Мастерская находится въ завѣдываніи спеціалиста художника-скульптора, имѣющаго въ своемъ распоряженіи необходимое количество рабочихъ различныхъ спеціальностей: слесарей, столяровъ, лѣпщиковъ, бутафоровъ, обойщиковъ, маляровъ, чеканщиковъ и др., общее число которыхъ въ сезонное время доходитъ до 20—25 чел. Выполняемыя въ мастерской работы отличаются большимъ разнообразіемъ: стильная мебель, люстры, рамы, часы, вазы и др. предметы обстановки, разнаго рода вооруженіе, какъ металлическое, такъ и деревянное, ожерелья и металлическія украшенія для костюмовъ, вапныя издѣлія—все это исполняется въ собственной мастерской Дирекціи. Для выполненія всѣхъ этихъ работъ мастерская оборудована въ достаточной степени разнаго рода станками и машинами, употребляемыми въ столярномъ и слесарномъ производствахъ,

а также нѣкоторыми машинами спеціальнаго характера. Изъ числа послѣднихъ интересно упомянуть о прессѣ для выбиванія по разной формы штампамъ различныхъ металлическихъ бляшекъ, въ громадномъ количествѣ употребляемыхъ для украшенія костюмовъ. При помощи этого пресса представляется возможнымъ выбивать въ день до 5000 и болѣе бляшекъ.

Всѣ исполненныя для постановки въ Бутафорской мастерской вещи хранятся затѣмъ въ такъ называемыхъ бутафорскихъ кладовыхъ при театрахъ, неходовое же, т. е. незанятое по репертуару, бутафорское имущество сдается на храненіе въ Главный Бутафорскій складъ, помѣщающійся въ зданіи Дирекціи по Тюремному переулку.

III.

КРАСИЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Однимъ изъ нововведеній за послѣдніе годы по С.-Петербургскимъ Императорскимъ театрамъ является заведеніе Дирекціею собственной красильной мастерской съ трикотажнымъ при ней отдѣленіемъ и оборудованіе ея, согласно послѣднимъ требованіямъ красильнаго дѣла.

Красильная мастерская помѣщается въ одномъ изъ флигелей зданія Дирекціи по Тюремному пер. № 3 и занимаетъ двухэтажное помѣщеніе, соединенное между собою винтовою лѣстницею. Помѣщеніе сдѣлано на сводахъ, что въ достаточной степени гарантируетъ безопасность его въ пожарномъ отношеніи, имѣющемъ здѣсь особенное значеніе въ виду примѣненія въ красильномъ дѣлѣ такихъ легко воспламеняющихся матеріаловъ, какимъ является бензинъ.

Мастерская находится въ завѣдываніи художника-спеціалиста, имѣющаго въ своемъ распоряженіи 10 человѣкъ постоянныхъ служащихъ по разнымъ спеціальностямъ красильнаго дѣла, причемъ составъ этотъ въ сезонѣ по мѣрѣ надобности усиливается поденными рабочими.

Работы, выполняемыя мастерской, будучи самаго разнообразнаго свойства, могутъ быть въ общемъ перечислены въ слѣдующихъ 5 категоріяхъ:

[illegible] МАСТЕРСКАЯ
[illegible] ИМПЕРАТОРСКИХ СПБ. ТЕАТРЫ.

1) Окраска и перекраска потребныхъ для костюмовъ самыхъ разнообразныхъ тканей различной плотности, какъ то: шелковыхъ, шерстяныхъ, полушерстяныхъ, полотняныхъ, холщевыхъ, пеньковыхъ, металлической парчи.

2) Роспись разныхъ тканей для костюмовъ, а также для надобностей бутафорской и декораціонной частей, какъ то: гобеленовъ, ковровъ, скатертей, покрышекъ для мебели, занавѣсей и пр.

3) Изготовленіе имитацій парчи и кожи.

4) Чистка и подкраска костюмовъ, сапогъ, башмаковъ, перчатокъ и разныхъ трикотажныхъ издѣлій.

5) Изготовленіе и починка трикотажныхъ издѣлій, какъ-то: трико, фуфаекъ и проч.

Не останавливаясь на сущности работъ, упомянутыхъ въ послѣднихъ 2-хъ пунктахъ, вполнѣ ясно опредѣляемыхъ уже сказаннымъ, нельзя оставить безъ нѣкоторыхъ разъясненій работы по окраскѣ и главнымъ образомъ росписи тканей, въ виду того исключительнаго значенія, каковое завоевали въ послѣднее время онѣ въ техникѣ театральнаго дѣла.

Сущность росписи тканей заключается въ томъ, что при помощи различныхъ комбинацій соединенія красокъ анилиновымъ, діоминовыхъ, корпусныхъ, а также бронзы съ различными клеевыми связующими жидкостями приготовляются составы, которыми затѣмъ, согласно опредѣленнымъ рисункамъ, расписываются тѣ или иныя матеріи ровнаго тона, выбранныя для изготовленія костюмовъ, обивки мебели, занавѣсей, ковровъ и проч. необходимаго для сцены въ ту или иную постановку. Роспись тканей и матерій производится отъ руки, или по трафарету на особыхъ столахъ большой плоскости, а въ случаяхъ большого размѣра тканей на полу, спеціально для того оборудованномъ.

Какъ уже сказано, роспись матерій и тканей въ современной техникѣ театральнаго дѣла пріобрѣла исключительное значеніе: благодаря возможности получать при посредствѣ этого способа ткани и матеріи такихъ рисунковъ и тоновъ, которыхъ не имѣется да и не можетъ быть

въ продажѣ въ готовомъ видѣ, въ виду исключительнаго требованія ихъ для театральнаго дѣла. Кто изъ читателей не помнитъ исключительныхъ по красотѣ тоновъ и выдержанныхъ по стилю костюмовъ различныхъ оперъ, балетовъ и драматическихъ пьесъ постановокъ послѣднихъ лѣтъ въ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театрахъ (оп. «Жизнь за Царя» [2 карт.—Польскій балъ], «Князь Игорь», «Карменъ», балеты «Евника», «Талисманъ», пьеса «Шутъ Тантрисъ» и др.); всѣ они изготовлены изъ матерій и тканей, расписанныхъ въ собственной мастерской Дирекціи. Независимо общаго значенія, только что указаннаго, роспись костюмовъ имѣетъ еще и спеціально экономическое значеніе, давая возможность въ случаяхъ надобности исполнять изъ дешеваго матеріала имитаціи дорогихъ тканей: парчу, гобелены и пр., пріобрѣтеніе которыхъ для нуждъ сцены было бы непомѣрно дорого. Что касается работъ чисто красильнаго характера, а именно окраски, подкраски матерій и трикотажныхъ издѣлій и чистки костюмовъ, обуви и проч., то для производства ихъ красильня оборудована спеціальными приборами, какъ то: котлами для окраски, особыми машинами для предварительнаго выжиманія окрашенныхъ тканей и спеціальной сушилкой, поворотной подушкой для окончательной просушки выкрашенныхъ матерій и др. приборами, примѣняемыми въ современной техникѣ красильнаго дѣла.

Оборудованное при красильнѣ трикотажное отдѣленіе для изготовленія новыхъ и починки старыхъ трикотажныхъ издѣлій (трико, фуфайки и проч.), потребныхъ для нуждъ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, имѣетъ главнымъ образомъ экономическое значеніе, т. к. этимъ путемъ сокращены слишкомъ на 50% расходы на этотъ предметъ за прежніе годы.

Всѣ помѣщенія красильной мастерской освѣщаются электричествомъ и снабжены вентиляціею [1]).

---

[1]) Подробн. см. въ ст. А. Сальникова «Окраска тканей и роспись костюмовъ въ красильнѣ Спб. Императорскихъ театровъ» въ той же книжкѣ, стр. 44.

Ред.



ПОМЕЩЕНІЯ МАСТЕРСКИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ.
МАСТЕРСКАЯ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНІЯ ЖЕНСКИХЪ КОСТЮМОВЪ ДЛЯ БАЛЕТА И ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМЫ.

IV.

КОСТЮМЕРНЫЯ МАСТЕРСКІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Всѣ костюмы, головные уборы и бѣлье, необходимое для оперъ, балетовъ и драматическихъ пьесъ въ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театрахъ, изготовляются въ собственныхъ костюмерныхъ мастерскихъ своими рабочими.

Для этой цѣли въ распоряженіи Дирекціи имѣются 3 такихъ мастерскихъ, расположенныхъ въ 1-мъ этажѣ по лицевому фасаду въ домѣ Дирекціи по Театральной улицѣ а именно: 1) мастерская для изготовленія женскихъ костюмовъ для русской оперы и драмы, 2) мастерская для изготовленія женскихъ костюмовъ для балета и французской драмы и, наконецъ 3) мастерская для изготовленія мужскихъ костюмовъ для русской оперы, балета и русской и французской драмъ.

Каждая изъ названныхъ мастерскихъ состоитъ въ завѣдываніи особой костюмерши, или костюмера имѣющихъ въ своемъ распоряженіи соотвѣтствующее количество помощницъ или помошниковъ и постоянный составъ портныхъ и портнихъ, при чемъ число послѣднихъ въ женскихъ мастерскихъ опредѣляется числомъ до 25 человѣкъ въ каждой, въ мужской же мастерской доходитъ до сорока человѣкъ.

Постоянный составъ рабочихъ въ мастерскихъ является, однако, недостаточнымъ въ виду той массы работы и тѣхъ требованій, которыя предъявляются этимъ мастерскимъ въ теченіе сезона, поэтому приходится постоянный составъ пополнять поденными рабочими, общее годовое количество которыхъ, въ зависимости отъ сложности сезоновъ и срочности постановокъ, достигаетъ 17.000 человѣкъ, иногда и болѣе.

Подъ костюмерныя мастерскія Дирекціи отведены обширныя помѣщенія, занимающія площадь въ 250 кв. саженъ при высотѣ въ 9-ть аршинъ и отлично оборудованныя въ отношеніи освѣщенія и вентиляціи.

Въ каждой изъ мастерскихъ, кромѣ общаго помѣщенія—такъ называемой швальни, гдѣ производится собственно шитье костюмовъ—имѣется спеціальная закройная комната, а также помѣщеніе для примѣрки костюмовъ гг. артистками и артистами.

Для производства работъ въ мастерскихъ установлены не широкіе, но длинные столы, за которыми размѣщаются портнихи; въ мужской же мастерской для работы портныхъ, независимо того, устроены нары.

При костюмерныхъ мастерскихъ оборудовано особое вышивальное отдѣленіе со спеціальными для того машинами. При помощи послѣднихъ производится расшиваніе золотомъ, серебромъ и шелками матерій, отобранныхъ для изготовленія костюмовъ той или иной постановки по всевозможнымъ рисункамъ, согласно указаній художниковъ.

V.

Гардеробы ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Гардеробами называются помѣщенія, предназначенныя для храненія костюмовъ. Такихъ помѣщеній по Императорскимъ С.-Петербургскимъ театрамъ семь: одинъ Главный Гардеробъ—центральное мѣсто храненія всѣхъ костюмовъ и въ каждомъ изъ 3-хъ театровъ (Маріинскій, Александринскій, Михайловскій) по два мѣстныхъ гардероба для храненія костюмовъ текущаго репертуара, выданныхъ на сезонъ изъ Главнаго Гардероба.

Главный Гардеробъ занимаетъ большое помѣщеніе центральнаго 3-хъ этажнаго флигеля въ зданіи Дирекціи по Тюремному пер. № 3 и расположенъ въ 3-хъ этажахъ. Въ первомъ этажѣ хранится обувь и бѣлье, во второмъ—женскіе костюмы и въ 3-мъ—мужскіе костюмы. Всѣ костюмы аккуратно развѣшаны на вѣшалкахъ и размѣщены по характерамъ своимъ, а также и по названіямъ пьесъ, для которыхъ они исполнены, причемъ на каждой вѣшалкѣ имѣются соотвѣтствующія надписи оперъ, балетовъ и пьесъ, для коихъ костюмы изготовлены.

Такой порядокъ даетъ возможность легко разыскать любой костюмъ,



КОСТЮМЕРНЫЯ МАСТЕРСКІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ.
[illegible] ИЗГОТОВЛЕНІЯ МУЖСКИХЪ КОСТЮМОВЪ ДЛЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ, БАЛЕТА
[illegible] ДРАМЫ.

понадобившійся въ сезонѣ. Костюмы тщательно покрыты занавѣсками, предохраняющими ихъ отъ пыли. Обувь, головные уборы и бѣлье хранятся въ спеціальныхъ шкафахъ, на которыхъ также имѣются соотвѣтствующія надписи, облегчающія розыскъ въ случаѣ надобности той или иной вещи.

Всѣмъ костюмамъ и вообще гардеробнымъ вещамъ ведутся описныя книги, въ которыхъ записываются въ порядкѣ №№-въ всѣ вещи, съ описаніемъ внѣшняго ихъ вида и съ указаніемъ стоимости каждой вещи.

Главный Гардеробъ находится въ завѣдываніи смотрительницы, имѣющей въ помощь 2-хъ помощницъ и 2-хъ лицъ для веденія письменной отчетности по гардеробу.

Общее количество гардеробныхъ вещей, хранящихся въ Главномъ Гардеробѣ, исчисляется количествомъ до 280.000 нумеровъ, а именно:

Мужскихъ костюмовъ около 92.500 нумеровъ, женскихъ костюмовъ около 71.500 №№-овъ, головныхъ уборовъ, обуви и бѣлья около 115.500 №№-овъ.

Среди этого количества находится немало костюмовъ, имѣющихъ большой музейный интересъ, а потому и хранящихся нынѣ отдѣльно отъ прочихъ костюмовъ въ особыхъ опечатанныхъ ящикахъ: это костюмы знаменитыхъ русскихъ и иностранныхъ артистовъ, въ коихъ послѣдніе исполняли роли на Императорскихъ сценахъ, какъ то: Каратыгиныхъ 1-го и 2-го, Самойлова, Петрова, Максимова, Щепкина, Маріо, Тамберлика и пр., въ нѣкоторыхъ случаяхъ съ собственноручными ихъ надписями. Имѣется также немало подлинныхъ костюмовъ Екатерининской эпохи, представляющихъ значительный историческій интересъ.

Требующіеся на сезонъ для каждаго изъ трехъ театровъ костюмы, согласно репертуару, выдаются изъ Главнаго Гардероба въ мѣстные, находящіеся при каждомъ изъ театровъ, причемъ способъ храненія костюмовъ въ сихъ послѣднихъ совершенно аналогиченъ съ только что описаннымъ по Главному Гардеробу.

ОКРАСКА ТКАНЕЙ И РОСПИСЬ КОСТЮМОВЪ ВЪ КРАСИЛЬНѢ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

А. Б. САЛЬНИКОВА.



ЕКОРАТИВНОЕ искусство, еще недавно служившее вспомогательнымъ средствомъ въ театральномъ дѣлѣ, игравшее только второстепенную роль при различнаго рода театральныхъ постановкахъ, нынѣ стало органической, равноправной ихъ частью. И каковы бы ни были задачи современнаго театра, какими бы путями ни пошло его развитіе, можно сказать съ увѣренностью, что этотъ окрѣпшій союзъ рампы и кисти можетъ только усилиться, углубиться, но не распасться. Стремленіе къ живописной красотѣ декорацій, къ соотвѣтствію, внутренней гармоніи ихъ съ дѣйствіемъ, стремленіе, съ одинаковой силой проявившееся при новыхъ постановкахъ какъ пьесъ глубоко реальнаго, бытового характера, такъ и символическихъ произведеній, достигло слишкомъ несомнѣнныхъ успѣховъ, слишкомъ развило требованія зрителя, чтобы можно было отказаться отъ нихъ въ ближайшемъ будущемъ.

Новыя задачи, поставленныя театромъ передъ художниками-декораторами, потребовали отъ нихъ и новыхъ средствъ для выполненія. Старые пріемы оказались неудовлетворительными и матеріалы слишкомъ бѣдными для того, чтобы съ помощью ихъ можно было достичь желаемаго эффекта въ декораціяхъ и костюмахъ, а главное — добиться той гармоніи между ними и произведеніемъ, какая намѣчалась замысломъ художника. Фабричныя ткани рыночныхъ «модныхъ» цвѣтовъ и рисунковъ, несмотря на ихъ дороговизну, крайне рѣдко попадали «въ тонъ» требуемаго красочнаго аккорда и всего менѣе оказывались подходящими для историческихъ постановокъ. Вполнѣ естественное стремленіе художниковъ-декораторовъ выйти изъ этихъ стѣснительныхъ рамокъ чисто внѣшняго свойства и



вызвало къ интенсивной жизни новую отрасль декоративнаго искусства, именно окраску и роспись тканей.

Художники А. Я. Головинъ и К. А. Коровинъ первые подняли вопросъ о неотложности введенія въ Императорскихъ театрахъ росписи и окраски, крайне необходимыхъ для достиженія общей художественной цѣльности и исторической вѣрности костюмовъ. Директоръ Императорскихъ театровъ, бывшій тогда управляющимъ конторой Имп. Московскихъ театровъ, В. А. Теляковскій, пошелъ на встрѣчу ихъ желаніямъ и пригласилъ для этой цѣли художницу Бушину, которой и была поручена роспись костюмовъ для оперы «Троянцы въ Карѳагенѣ». Роспись была исполнена ею масляными красками, которыя примѣнялись нѣкоторыми художниками и ранѣе, при росписи единичныхъ костюмовъ для костюмированныхъ баловъ. Этотъ первый опытъ, въ общемъ удачный, тогда же обнаружилъ крупные недостатки примѣненнаго матеріала, — недостатки, почти непреодолимые въ условіяхъ большого театральнаго дѣла. Крайне богатое разнообразіе театральныхъ костюмовъ требуетъ въ высшей степени разнородныхъ тканей — отъ самыхъ грубыхъ суконъ, дерюгъ и полотенъ до самыхъ тонкихъ и прозрачныхъ шелковыхъ и шерстяныхъ матерій, какъ газъ, вуаль, муслинъ и пр. Для большинства этихъ тканей масляныя, какъ и вообще корпусныя краски, въ виду ихъ компактности и почти полной непрозрачности, оказались непригодными совершенно и должны были уступить мѣсто краскамъ прозрачнымъ: анилиновымъ, растительнымъ и животнымъ.

Первые опыты примѣненія этихъ красокъ къ росписи шалей дали хорошіе результаты и автору этихъ строкъ В. А. Теляковскимъ была поручена роспись костюмовъ для балета «Донъ-Кихотъ».

Расширенная, такимъ образомъ, задача потребовала новыхъ опытовъ съ красками, съ ихъ растворителями, съ цементирующими составами и заставила изыскать наиболѣе простые и цѣлесообразные способы росписи тканей. Костюмами «Донъ-Кихота» было положено начало дальнѣйшей росписи для другихъ постановокъ, а съ нею вмѣстѣ стало постепенно примѣняться и крашеніе матерій, сначала полотна и бумажныхъ тканей,

а затѣмъ и другихъ. Крашеніе на первыхъ порахъ производилось въ декоративной мастерской художника Головина холоднымъ способомъ, безъ всякихъ спеціальныхъ приспособленій: ткани просто пропитывались краской въ глиняной посудѣ, но быстро увеличивавшееся количество работъ потребовало, въ концѣ концовъ, организаціи самостоятельно оборудованной мастерской для окраски и росписи тканей.

Такая мастерская была необходима не только по причинамъ художественнаго свойства, но и по соображеніямъ чисто экономическимъ. Сосредоточивъ въ себѣ отдѣльныя мелкія мастерскія -- для чистки и простой подкраски,— существовавшія при Имп. театрахъ, она давала возможность наивыгоднѣйше использовать массу стараго матеріала для передѣлки и перекраски и, вмѣстѣ съ тѣмъ, избавиться отъ посредничества частныхъ поставщиковъ—посредничества иногда крайне неудобнаго для такого крупнаго дѣла, какъ Императорскіе театры.

Открытая въ 1905 году, «Красильная Императорскихъ театровъ» за 5 слишкомъ лѣтъ настолько расширила свою дѣятельность, что во многихъ послѣднихъ постановкахъ всѣ цвѣтныя и узорныя ткани были приготовлены въ ней окраской и росписью бѣлыхъ и суровыхъ матерій. Первыя работы не были, конечно, лишены нѣкоторыхъ недостатковъ и недочетовъ съ технической стороны,—недостатковъ, отъ которыхъ вообще очень трудно уберечься при тѣхъ условіяхъ, въ какихъ работаетъ театральная красильня. Крайнее разнообразіе матеріаловъ, сложность красочныхъ задачъ, спеціальныя требованія и минимальные сроки для ихъ выполненія,—все это вызывается специфическими особенностями театральнаго дѣла и совершенно исключаетъ возможность придерживаться болѣе или менѣе раціональнаго порядка, существующаго въ красильняхъ частныхъ. Послѣднія по своему усмотрѣнію назначаютъ сроки заказчикамъ, подбираютъ матеріи по роду ткани и по цвѣту окраски и красятъ ихъ цѣлыми партіями, что совершенно устраняетъ необходимость мѣнять условія крашенія съ такой рѣзкостью и быстротой, какая всегда отражается на чистотѣ и доброкачественности исполненія.

Въ настоящее время крашеніе въ театральной мастерской производится путемъ пропитыванія тканей въ тепломъ растворѣ краски, доводимомъ иногда до кипѣнія. Многія ткани, при этомъ, предварительно смачиваются теплой водой для достиженія болѣе равномѣрной окраски матеріала, а ткани загрязненныя промываются сначала въ мыльной водѣ. Окрашиваніе съ подготовительными протравами примѣняется очень рѣдко, исключительно для хлопчато-бумажныхъ и вообще растительныхъ тканей. Шелковыя же и шерстяныя матеріи—тѣ и другія одинаково—красятся въ растворѣ анилиновыхъ красокъ съ прибавкой небольшого количества сѣрной кислоты. Растворъ краски не доводится сразу до желаемой силы тона—къ нему приближаются постепенно, прибавляя лишь понемногу нужныхъ красокъ до полученія требуемаго цвѣта и оттѣнка; при этомъ ткань каждый разъ вынимаютъ изъ раствора, тщательно размѣшиваютъ въ немъ прибавленную краску и снова погружаютъ въ него матерію. Для болѣе равномѣрнаго окрашиванія матерію въ растворѣ быстро перебираютъ руками или переворачиваютъ палками, затѣмъ, по окончаніи окраски, споласкиваютъ ее въ чистой водѣ, выжимаютъ и, наконецъ, сушатъ, развѣшивая на веревкахъ или растягивая на нагрѣтой подушкѣ. Такимъ же способомъ красятся и растительныя ткани діаминовыми красками, въ растворъ которыхъ прибавляютъ мыла, соды или глауберовой соли. Если, какъ это нерѣдко бываетъ, діаминовыя краски не даютъ желаемаго тона, то приходится примѣнять и анилиновыя—иногда протравивъ ихъ предварительно таниномъ. Для окраски тканей «смѣшанныхъ», т. е. выработанныхъ изъ волоконъ растительныхъ и животныхъ, идутъ краски тѣ и другія—въ различныхъ пропорціяхъ—въ зависимости отъ желаемаго цвѣта и состава волоконъ.

Кромѣ ровной, гладкой окраски, въ театральной красильнѣ часто примѣняется и окраска «пятнами», «переливами» и постепенными «переходами» изъ одного тона, или цвѣта, въ другой.

Въ первомъ случаѣ, т. е. при окраскѣ пятнами и переливами, матерія, погруженная въ растворъ основной краски, не вынимается изъ него вся, а

только частями, которыя и обливаются небольшими порціями другой краски, а затѣмъ снова погружаются въ основной растворъ. Эта операція требуетъ извѣстной опытности для полученія желательныхъ результатовъ. Иногда окрашенная такимъ способомъ ткань подвергается окончательной отдѣлкѣ кистями на станкахъ.

Если при окраскѣ матеріи требуется на одномъ и томъ же кускѣ перейти постепенно отъ свѣтлаго тона къ темному, то ткань собираютъ, смотря по надобности, въ продольныя или поперечныя складки и погружаютъ предварительно въ воду или въ свѣтлую краску. Когда матерія достаточно промокнетъ, ее вынимаютъ, растворъ усиливаютъ краской и погружаютъ въ него только часть ткани, подлежащую болѣе темной окраскѣ, другую же часть—окрашенную въ свѣтлый первоначальный тонъ (или совершенно бѣлую)—задерживаютъ въ рукахъ и понемногу подбираютъ къ ней часть ткани, находящуюся въ растворѣ, который тѣмъ временемъ постепенно сгущаютъ прибавленіемъ новыхъ дозъ краски—до желательнаго тона. При переходѣ отъ одного цвѣта къ другому матерія также сначала замачивается въ водѣ, а затѣмъ одна часть ея красится въ растворѣ одного, другая—въ растворѣ другого цвѣта и т. д.

Роспись матерій для костюмовъ производится, въ большинствѣ случаевъ, до кройки ихъ—на кускахъ цѣлыхъ, причемъ рисунокъ наносится сообразно ширинѣ ткани такъ, чтобы при сшиваніи ея получался цѣльный узоръ. Если же приходится расписывать выкроенные костюмы, то рисунокъ образца увеличивается и распредѣляется на матеріи въ зависимости отъ размѣровъ даннаго костюма.

Для росписи ткани растягиваются на деревянныхъ станкахъ, гдѣ ихъ и расписываютъ или прямо отъ руки, или же при помощи трафаретовъ и припороковъ, которые рисуются, вырѣзываются и прокалываются въ красильнѣ. Для каждаго рисунка, смотря по его сложности и многоцвѣтности, заготовляются одинъ или нѣсколько трафаретовъ. Въ первомъ случаѣ однимъ и тѣмъ же трафаретомъ пользуются сначала для накладыванія



одной краски по всей матеріи, затѣмъ другой и т. д. Если трафаретовъ нѣсколько, ими пользуются въ такомъ же порядкѣ, т. е. сначала трафаретятъ однимъ по всей ткани, затѣмъ другимъ и т. д.,—пока не получится требуемый законченный рисунокъ. Отпечатанная трафаретомъ матерія не всегда является законченной и очень часто подвергается дополнительной отдѣлкѣ отъ руки.

Припороками, т. е. проколотыми въ бумагѣ рисунками, пользуются только для нанесенія на ткань контуровъ—посредствомъ порошка угля, мѣла или сухой краски. Припороки, такъ же, какъ и трафареты, перекладываются послѣдовательно по всему куску матеріи, а оставляемые ими слѣды иногда обводятся кистью. Въ большинствѣ же случаевъ получающійся рисунокъ, безъ предварительной обводки,—прямо выкрываютъ отъ руки общими красками.

Слѣдуетъ замѣтить, что большая разница въ тонахъ одной и той же краски при естественномъ свѣтѣ и искусственномъ,—заставляетъ считаться съ этимъ обстоятельствомъ: подборъ тоновъ при смѣшеніи красокъ производится, поэтому, при искусственномъ освѣщеніи, главнымъ образомъ—электрическомъ.

Для росписи идутъ тѣ же краски, что и для крашенія, а также сухія минеральныя—корпусныя и бронзы съ различными связующими составами. Отъ примѣненія растительныхъ и животныхъ красокъ приходится, въ большинствѣ случаевъ, отказываться, такъ какъ работа съ ними нѣсколько сложнѣе, да и палитра ихъ цвѣтовъ не такъ разнообразна, какъ въ краскахъ анилиновыхъ.

Росписью и окраской пользуются не только для костюмовъ: въ красильнѣ Императорскихъ театровъ красятся и расписываются также гобелены, ковры, половики, скатерти, покрышки и другіе предметы театральнаго обихода. Но и ими далеко еще не исчерпывается область примѣненія окраски и росписи, и можно надѣяться, что со временемъ эта область расширится еще болѣе: окраской матерій будутъ пользоваться въ значительной мѣрѣ при писаніи декорацій.

Первые (и удачные) шаги въ этомъ направленіи уже сдѣланы художникомъ А. Я. Головинымъ въ его новыхъ декораціяхъ въ оперѣ «Орфей». А. Я. Головинъ изъ грубаго, проморенннаго въ чанахъ, холста приготовилъ паддуги, занавѣси и сукна, на которыя, по намѣченнымъ рисункамъ, были нашиты парча и металлическій газъ и сдѣланы вставки другихъ матерій. Такимъ пріемомъ были не только достигнуты новые эффекты оригинальныхъ сочетаній красочныхъ пятенъ, но и разрѣшенъ, весьма удовлетворительно,—важный допросъ о прочности, долговѣчности декорацій. Съ этой стороны окраска матерій по способу моренія и роспись ихъ діаминовыми красками—вообще не оставляютъ желать ничего лучшаго. Расписывая ими декораціи по способу, близкому къ акварельному, художники могутъ пользоваться въ то же время и клеевыми красками для заканчиванія, подобно тому, какъ пользуются гуашью при работахъ акварелью. Такимъ же, подходящимъ для декорацій, матеріаломъ являются и краски анилиновыя. Если нѣкоторые декораторы и относятся къ нимъ пока скептически, находя, что ихъ трудно выдерживать въ тонахъ, то это можетъ служить скорѣе признакомъ малаго знакомства съ ними, чѣмъ доказательствомъ ихъ дѣйствительныхъ недостатковъ: среди анилиновыхъ красокъ можно выбрать тона, не менѣе противостоящія вліянію свѣта, чѣмъ среди клеевыхъ, тѣмъ болѣе что самыя яркія клеевыя краски, въ большинствѣ случаевъ, представляютъ только суррогаты анилиновыхъ. И вообще нужно замѣтить, что, чѣмъ въ декораціи будетъ меньше клеевыхъ красокъ, тѣмъ она будетъ прочнѣе. Убѣдительнѣйшимъ примѣромъ въ этомъ отношеніи могутъ служить большіе половые ковры къ прологу оперы «Русланъ и Людмила» въ Маріинскомъ театрѣ. Расписанные 6 лѣтъ назадъ діалиновыми и анилиновыми красками по полотну, они до сихъ поръ сохранили первоначальную свѣжесть, несмотря на то, что не были ни разу обновляемы и, покрывая полы, находятся въ самыхъ благопріятныхъ для изнашиванія условіяхъ. Клеевыя краски такого срока, разумѣется, не выдержали бы и подъ ногами сотенъ людей давно бы вытерлись, не оставивъ никакого слѣда.



... въ направленіи уже сдѣланы худож-
... ыхъ декораціяхъ въ оперѣ «Орфей».
... наго въ чанахъ, холста приготовилъ
... ыя, по намѣченнымъ рисункамъ, были
... и сдѣланы вставки другихъ матерій.
... достигнуты новые эффекты оригиналь-
... енъ, но и разрѣшенъ, весьма удовлетво-
... чности, долговѣчности декорацій. Съ этой
... особъ моренія и роспись ихъ діаминовыми
... ть желать ничего лучшаго. Расписывая ими
... къ акварельному, художники могутъ поль-
... евыми красками для заканчиванія, подобно
... при работахъ акварелью. Такимъ же, под-
... ало... являются и краски анилиновыя. Если
... къ нимъ пока скептически, находя,
... тонахъ, то это можетъ служить скорѣе
... съ ними, чѣмъ доказательствомъ ихъ
... среди анилиновыхъ красокъ можно выбрать
... ствію свѣта, чѣмъ среди клеевыхъ, тѣмъ
... краски, въ большинствѣ случаевъ, пред-
... иновыхъ. И вообще нужно замѣтить, что,
... клеевыхъ красокъ, тѣмъ она будетъ
... томъ въ этомъ отношеніи могутъ слу-
... Прологу оперы «Русланъ и Людмила»
... лѣтъ назадъ діалиновыми и ани-
... сихъ поръ сохранили первона-
... не были ни разу обновляемы и,
... благопріятныхъ для изнашиванія
... разумѣется, не выдержали бы и
... ись, не оставивъ никакого



Кромѣ прочности, примѣненіе росписи и окраски въ театральномъ дѣлѣ приноситъ и другія, болѣе важныя, выгоды, обезпечивая самый широкій просторъ для художественной инициативы.

Если прежде театръ часто принужденъ былъ мириться со случайнымъ подборомъ костюмовъ, пользуясь для «историческихъ» постановокъ матеріями позднѣйшихъ и даже современныхъ рисунковъ, то теперь въ этомъ нѣтъ необходимости. Роспись и окраска даютъ художникамъ-декораторамъ полную возможность осуществленія ихъ замысловъ въ воспроизведеніи какъ исторически-точныхъ рисунковъ, такъ и плодовъ свободной фантазіи, не говоря уже о достиженіи полной красочной гармоніи между декораціями и костюмами. Кромѣ улучшеній въ смыслѣ художественномъ, эти новые пріемы дадутъ, несомнѣнно, и выгоды чисто экономическія. Для прежнихъ постановокъ часто приходилось брать дорогія матеріи только потому, что онѣ оказывались подходящими по цвѣту и рисунку и вовсе не вызывались характеромъ самыхъ костюмовъ. Роспись и окраска позволяютъ значительно сократить расходы въ этомъ направленіи—широкимъ примѣненіемъ дешевыхъ бумажныхъ тканей, безъ всякаго ущерба для стороны художественной. Въ Маріинскомъ театрѣ, напримѣръ, въ оперѣ «Русланъ и Людмила» и въ апоѳеозѣ оперы «Китежъ» почти всѣ костюмы изготовлены изъ окрашенныхъ и расписанныхъ бумажныхъ тканей, а въ новой постановкѣ «Гамлета», на сценѣ Александринскаго театра, весь бархатъ въ костюмахъ замѣненъ крашенымъ бумажнымъ манчестеромъ.

Перекраска старыхъ костюмовъ и разныхъ трикотажныхъ вещей (кстати сказать, съ огромной выгодой изготовляемыхъ въ трикотажномъ отдѣленіи театральной красильни) является также важной экономической статьей, значительно сокращающей расходы на новыя постановки. Въ Маріинскомъ театрѣ для возобновленной оперы «Борисъ Годуновъ» были использованы, такимъ образомъ, всѣ старые боярскіе—большею частью, дорогіе парчевые костюмы, что дало дирекціи возможность съэкономить значительныя суммы. Кромѣ того, въ широкихъ размѣрахъ были примѣнена имитація парчи, сдѣланная особымъ способомъ изъ дешевыхъ бу-

мажныхъ и шелковыхъ матерій. Готовая же фабричная парча вообще рѣдко идетъ въ дѣло въ своемъ первоначальномъ видѣ: въ большинствѣ случаевъ она перекрашивается въ желаемый тонъ въ театральной красильнѣ.

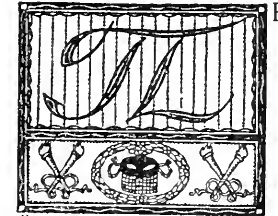
ОКОЛО ТЕАТРА [1].

(Листки изъ записной книжки).

П. А. РОССІЕВА.

IV.

К. З. Пузинскій.—А. А. Разсказовъ.—Островскій и «Гроза» въ Ярославлѣ.



РЕДСТАВЛЯЛИ на Императорской московской сценѣ Степановъ и Ермоловъ Вахрамѣевну въ «Аскольдовой могилѣ»; Ваню въ «Жизни за Царя» изображаютъ артистки, и ничего. Критики это понимали и понимаютъ. «Сценическая условность»! Но стоило, напримѣръ, артисткамъ: Любской, въ 70-хъ, а Нелюбовой—въ 80-хъ годахъ сыграть Гамлета, и печать подняла нѣкоторый шумъ изъ-за неумѣстности такихъ попытокъ. «Ну, къ чему это? Искусственность только вредитъ иллюзіи».

Попытки Любской и Нелюбовой и недавнее толкованіе петербургскаго артиста Глаголина Жанны д'Аркъ—ничто въ сравненіи съ дѣятельностью артиста К. З. Пузинскаго, поселившагося въ Симбирскѣ и, можно сказать, подводящаго итоги. Пузинскій всегда игралъ только женскія роли. Такъ и сообщалось: «комическая старуха»—К. З. Пузинскій. Въ качествѣ талантливаго разсказчика, онъ участвовалъ и въ дивертисментахъ, выходя на сцену въ женскомъ костюмѣ и гримѣ.

К. З.—волжанинъ; родился въ Симбирскѣ 16 марта 1837 года, окончилъ мѣстную гимназію, а въ 1858 году казанскій университетъ по юри-

---

[1]) См. «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ», выпускъ IV, 1910 г.

дическому факультету и поступилъ на службу въ судебнему вѣдомство. Служилъ онъ уже второй десятокъ, былъ уже судебнымъ слѣдователемъ и могъ бы дослужиться до генеральства и соотвѣтственно виднаго поста, но «каждаго увлекаетъ особая страсть». У Пузинскаго это была страсть къ театру. Наблюдательность и умѣнье копировать сказались у него рано и направились на женщинъ, походку, жесты и разговорную рѣчь которыхъ онъ усваивалъ и усвоилъ въ совершенствѣ.

Не совладавъ со своею страстью, онъ бросилъ службу и въ 1871-мъ году въ Вяткѣ окунулся въ актерство, изъ котораго онъ уже не старался вынырнуть. Съ самаго начала Пузинскій выступалъ въ женскихъ роляхъ; успѣхъ, сопровождавшій первые шаги на сценѣ, свидѣтельствовалъ, что амплуа выбрано безошибочно, а нападки и насмѣшки театральныхъ пуристовъ оправдывались, между прочимъ, тѣмъ, что вѣдь и Д. И. Фонвизинъ, подвизаясь на сценѣ, въ пору студенчества, игралъ женскія роли! И это считалось въ порядкѣ вещей и не смущало никого, не исключая и самого директора театра М. М. Хераскова. Окрыленный первымъ успѣхомъ, Пузинскій прилѣпился къ театру всѣмъ своимъ существомъ. Болѣе или менѣе спокойная, а главное--обезпеченная жизнь судебнаго дѣятеля заволоклась туманомъ, смѣнилась скитальческимъ существованіемъ провинціальнаго актера.

Впрочемъ, Пузинскій родился подъ счастливой звѣздою; путь его не оказался тернистымъ. Этой «комической старухѣ», своего рода Елисаветъ Воробей, бабушка ворожила. Въ какіе-нибудь три года Пузинскій выдѣлился изъ среды настолько, что его имя стало извѣстно и въ Москвѣ, гдѣ мы его видимъ въ 1874 году. Тогда театральныхъ бюро, этихъ биржъ труда, еще не существовало. Актеры, пріѣзжавшіе изъ провинціи, собирались въ трактирѣ Барсова, помѣщавшимся въ домѣ Хомякова (Кузнецкій переулокъ). Кто изъ нихъ хотѣлъ явить свое искусство, добивался участія въ спектакляхъ Артистическаго Кружка или въ Общедоступномъ театрѣ князя Ѳ. М. Урусова и С. В. Танѣева. И вотъ, весною 1874 года, Пузинскій представляется московской публикѣ. Въ заключеніе утренняго спек-

такля онъ выходитъ на сцену бабою и разсказываетъ сценку своего сочиненія. Разсказчикъ не былъ лишенъ творческаго дара, и наблюдательности ему было не занимать-стать; поэтому, публика смѣялась вдвойнѣ: и потому, что слушала смѣшную вещь, и оттого, что видѣла передъ собою искуснаго артиста-travesti. Но печать отнеслась къ актеру въ женскомъ костюмѣ сурово, находя такое переодѣваніе безпричиннымъ, и, стало-быть, безсмысленнымъ. Этотъ первый дебютъ въ Москвѣ состоялся въ Общедоступномъ театрѣ; впослѣдствіи Пузинскій игралъ въ театрѣ Солодовникова; старые петербургскіе театралы, быть-можетъ, помнятъ его по Ливадіи 1880 года, но, за исключеніемъ недолговременнаго сравнительно пребыванія на столичныхъ сценахъ, да еще такихъ, какъ ливадійская, вся дѣятельность Пузинскаго протекла въ провинціи. Онъ чуть-ли не всю ее изъѣздилъ; во всякомъ случаѣ, въ послужномъ спискѣ его помѣчены десятки губернскихъ городовъ, начиная отъ Архангельска и кончая Астраханью, или, какъ онъ выражался, начиная полосою безлѣсныхъ тундръ и оканчиваясь «виноградным градусомъ».

Въ 1896 году исполнилось 25-лѣтіе артистической дѣятельности К. З. Пузинскаго, отпраздновавшаго юбилей въ Самарѣ, гдѣ онъ служилъ въ труппѣ А. П. Грубина. Къ этому времени Пузинскій представлялъ вполнѣ опредѣлившуюся величину, у которой было, повидимому, много общаго съ знаменитою Еленой Ивановной Гусевой и менѣе знаменитой, но превосходной комической актрисою Елизаветой Ѳоминишной Красовской [1]). Въ

[1]) Артистка Императорскихъ театровъ Е. И. Гусева умерла, какъ извѣстно, за кулисами, въ ожиданіи своего выхода на сцену въ роли няни въ «Русской Свадьбѣ», 27 февраля 1853. Гусева особенно памятна тѣмъ, что была сторонницей и одной изъ первыхъ, а, можетъ быть, и первой по времени піонеркой реализма на сценѣ.

Е. Ѳ. Красовская принадлежала къ числу замѣчательныхъ комическихъ актрисъ. Не прибѣгая къ шаржу, она восхищала природнымъ комизмомъ, въ которомъ отнюдь не чувствовалось напряженія. Чувство мѣры и живописное возсозданіе бытовыхъ фигуръ выдвигали Красовскую въ рядъ, гдѣ стояли Левкѣева, Рыкалова и стоятъ Стрѣльская и Садовская. Елизавета Ѳоминишна Красовская съ честью прослужила русскому театру 52 года, изъ коихъ 16 лѣтъ на сценѣ Ѳ. А. Корша въ Москвѣ. Трудоспособность и возможную жизнерадостность артистка сохранила почти до конца своихъ дней. Она умерла 76 лѣтъ, 30 августа 1898 г., не оставивъ послѣ себя ничего, кромѣ свѣтлой памяти, и погребена на Ваганьковскомъ кладбищѣ въ Москвѣ.

самомъ дѣлѣ, если Гусева, по воспоминаніямъ, имѣла грубую внѣшность, грубый голосъ и рѣзкія манеры и давала на сценѣ яркіе типы кухарокъ, нянекъ, солдатокъ и вообще бабъ; съ другой стороны, если Красовская восхищала, творя незабываемые образы чиновницъ, купчихъ или тѣхъ маменекъ, подъ крылышками которыхъ выростаютъ Митрофанушки, то въ возсозданіи подобныхъ типовъ и въ лѣпкѣ подобныхъ же образовъ Пузинскій едва-ли уступалъ названнымъ выдающимся представительницамъ комическаго амплуа.

Надо было изумляться, до какой степени могъ, выражаясь вульгарно, обабиться человѣкъ. Пузинскій переработалъ себя на женскій ладъ. Манера говорить, повадка, жесты, наклонности—все приближало его къ женщинѣ и давало поводъ говорить объ ошибкѣ природы, которая такъ-же напрасно создала его мужчиной, какъ Ж. Сандъ—женщиной. Передъ выходомъ на сцену, въ костюмѣ и гримѣ, часто говорившій не своимъ, а голосомъ изображаемаго лица, Пузинскій былъ неузнаваемъ. Во-истину, онъ зналъ тайну перевоплощенія и, не будучи браманомъ, такъ мастерски перерождался изъ К. З. Пузинскаго въ какую-нибудь Бѣлугину, Пошлепкину, Галчиху, сваху и т. д. безъ конца.

«Гордость—огромная вывѣска самой мелкой души», сказалъ Я. Б. Княжнинъ. Какъ чувство, граничащее съ дерзостью, и какъ суетность, гордость была чужда Пузинскому. Воспитаніе, умъ и прирожденный тактъ вырыли такую пропасть, которая не давала возможности приблизиться къ артисту символическому павлину. Но своимъ амплуа онъ гордился и подчеркивалъ, что за всѣ десятки лѣтъ, посвященныхъ богинѣ театра, онъ выступилъ только разъ въ мужской роли: сыгралъ Куманька въ потѣхинской комедіи «Выгодное предпріятіе». Да и эта роль взята была имъ лишь оттого, что Куманекъ—характеръ не мужской...

И разсказы, и сценки онъ разсказывалъ такіе, гдѣ дѣйствующими лицами являлись женщины...

Амплуа комическихъ старухъ и благодарно и нѣтъ. Безъ хорошей «старухи» труппа также не полна, какъ оркестръ безъ контрабаса; однако,

рѣдко, когда комической старухѣ, даже любимицѣ публики, придется взять полный бенефисъ. У Пузинскаго рѣдко бывали неудачные бенефисы. Онъ любилъ общество и общество любило его, который уменъ, много видѣлъ въ своихъ скитаньяхъ, а главное,—часто и въ незаурядныхъ труппахъ ярко выдѣлялся своей талантливостью и способностью къ возсозданію характеровъ, совершенно между собой не схожихъ, и такихъ разнообразныхъ, какъ они разнообразны въ нашемъ быту, охваченномъ Фонвизинымъ, Грибоѣдовымъ, Гоголемъ, Островскимъ и т. д. Въ водевиляхъ Пузинскій заражалъ своею веселостью и комизмомъ. Глядя на него, хохотали до слезъ.

Нечего говорить, что въ обширномъ репертуарѣ талантливаго артиста были и слабыя, и совсѣмъ неудавшіяся роли, но какой-же даже геніальный артистъ всегда и во всякой пьесѣ бывалъ хорошъ? — На 23-мъ году службы московскому Малому театру покойная С. П. Акимова насчитывала за собою 324 сыгранныхъ роли. Могла-ли она быть во всѣхъ одинаково хороша? Купчихъ и свахъ Островскаго, Хлестову, Пошлепкину, чиновницъ средняго полета Пузинскій изображалъ съ такою легкостью, тонкостью и особенностью оттѣнковъ, которыя показываютъ мастера и затушевываютъ ремесленника. Въ такіе часы вамъ хотѣлось только апплодировать чудаку-артисту, который при первой встрѣчѣ вызывалъ въ васъ если не досаду, то воспоминаніе о тѣнтѣтниковскомъ приказчикѣ-бабѣ подъ карандашомъ Боклевскаго.

Въ исторіи нашего театра, не крѣпостного, а свободнаго, К. З. Пузинскій занимаетъ особенное, единственно ему принадлежащее мѣсто и является примѣромъ, который, возможно, что и не встрѣтитъ подражателей. О самомъ «господинѣ комической старухѣ» не стоило бы и упоминать, будь Пузинскій театральнымъ шарлатаномъ или бездарнымъ лицедѣемъ, который, не имѣя другихъ средствъ, чтобы обратить на себя вниманіе, рѣшается съ этою цѣлью на рискованный маскарадъ. Но вѣдь Пузинскій—мало того, что талантливый, также и образованный человѣкъ; и то вдумчивое, добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, которымъ этотъ артистъ всегда отличался, доказывало его серьезный взглядъ на амплуа, что



К. З. ПУЗИНСКІЙ ВЪ РАЗЛИЧНЫХЪ РОЛЯХЪ СВОЕГО РЕПЕРТУАРА.
КЪ СТ. «ОКОЛО ТЕАТРА» П. А. РОССІЕВА.

разъ занявъ, онъ сохранилъ за собою навсегда. Онъ предвидѣлъ и суровую критику, и странное положеніе, въ которомъ долженъ оказаться среди сотоварищей и въ особенности актрисъ, и тѣмъ не менѣе не остановился ни передъ чѣмъ, хотя, вообще, и далекъ отъ породы соратниковъ и соотечественниковъ, всегда готовыхъ на все наплевать. Тутъ что-то психологическое...

30-го іюля 1902 года опустили въ могилу на Ваганьковскомъ кладбищѣ въ Москвѣ прахъ Александра Андреевича Разсказова. Онъ умеръ въ подмосковной дачной мѣстности, Пушкинѣ, гдѣ, лѣтъ за пять-шесть передъ тѣмъ, издатель газеты «Московскій Листокъ» Пастуховъ построилъ лѣтній театръ. Они были пріятели и театръ строился однимъ пріятелемъ для другого. Разсказовъ чуть-ли даже и не умеръ-то на порогѣ пушкинскаго «храма искусства».

Прожилъ Разсказовъ 71 годъ. Въ вѣчность ушелъ съ нимъ послѣдній представитель московскаго Малаго театра славной поры, когда великолѣпный Щепкинъ съ изумленіемъ и ворчливостью подходилъ къ «темному царству» Островскаго; когда темное царство всколыхнуло могучій талантъ Прова Садовскаго, лучшія струны глубокой души Никулиной-Косицкой, и Сергѣй Васильевъ, славный, какъ и эти, не думалъ, что его ждетъ участь побѣдоноснаго Велизарія: слѣпота. Отъ той-то поры остался Разсказовъ, неугомонный, живой и, какъ птица, вольнолюбивый старикъ.

Было два брата Разсказовыхъ, оба талантливые, оба актеры; одинъ—петербургскій, другой—московскій. Первый, не забираясь высоко, стоялъ все-таки высоко, какъ превосходный изобразитель старыхъ слугъ, которые въ репертуарѣ, сданномъ въ архивъ, занимали одно изъ главныхъ мѣстъ. Московскій Разсказовъ не замкнулся, подобно брату, въ узкомъ амплуа, но игралъ самыя разнообразныя роли, только не свѣтскихъ лицъ; для изображенія ихъ ему недоставало «барственности».

Разсказовъ не былъ чужимъ и журналистикѣ; время отъ времени въ театральныхъ журналахъ и одной московской газетѣ появлялись его на-

броски изъ актерскаго быта и воспоминанія, восходившія къ мочаловскимъ временамъ. Въ нихъ чувствовался легкій юмористъ, который гораздо сильнѣе чувствовался въ живой бесѣдѣ, въ изъустной передачѣ пережитого на протяженіи полувѣка—отъ театральнаго училища до подвижной и бодрой старости, не осмѣлившейся отнять всѣ «выразительныя средства» у ветерана русскаго театра.

Князь А. А. Шаховской уже кончилъ свое служебное поприще, когда А. А. Разсказовъ поступилъ въ московское театральное училище, но тѣнь добродушнаго, остроумнаго и своеобразнаго руководителя театральныхъ дѣлъ еще бродила въ стѣнахъ артистическаго питомника и заставляла питомцевъ вспоминать о томъ, какъ бывало въ «княжескую эпоху». Шаховской, не мудрствуя лукаво, отгадывалъ способныхъ и очень просто отдѣлялъ козлищъ, ненужныхъ музамъ, отъ пріятныхъ имъ овецъ. «Ты желаешь быть актеромъ? Хорошо. А способенъ-ли ты?» И князь выбиралъ изъ своей какой-нибудь пьесы фразу и просилъ испытуемаго произнести ее восемь разъ, передвигая при этомъ логическое удареніе. У экзаменатора была любимая фраза: обращеніе къ Честону; дѣйствительно, оно давало просторъ модуляціямъ голоса. Того, кто удачно произносилъ, кн. Шаховской принималъ въ театральное училище...

Въ театральномъ училищѣ учили немногому, науки не процвѣтали, кромѣ развѣ хореографическаго искусства. Разсказовъ же какъ-разъ былъ ученикомъ балетнаго класса. Можно представить легко то чувство, съ какимъ прирожденный драматическій актеръ изучалъ различные антраша, батманы, пируеты и т. п. Разсказовъ, жившій въ училищѣ, имѣлъ право и возможность только изрѣдка выступать на сценѣ, за что дирекція платила либо 30, либо 60 копѣекъ, смотря по «роли». Такимъ образомъ, у него накопилось нѣсколько рублей. Между тѣмъ, жажда сыграть *настоящую* роль, разъ возникнувъ, не только не прекращалась, но съ теченіемъ времени все увеличивалась. 18-лѣтній «рабъ благородной страсти» рѣшилъ утолить жажду и, по его словамъ, пустилъ капиталъ въ оборотъ; прежде всего покупаются бѣлыя демикотоновыя брюки, безъ которыхъ немыслимъ

ни jeune premier, ни герой; затѣмъ пріобрѣтается коричневый фракъ съ мѣдными пуговицами и, наконецъ, цилиндръ. Гардеробъ, хоть куда! Но та бѣда, что въ Москвѣ негдѣ показать себя: частныхъ театровъ нѣтъ.

Разсказовъ наводитъ справки о ближайшихъ къ столицѣ театрахъ и узнаетъ, что въ Серпуховѣ играетъ труппа Гумилевскаго. Радость охватила мученика, но скоро и уступила мѣсто тревогѣ: до Серпухова, вѣдь, около ста верстъ. Апрѣль. Распутица пожалуй полная. Недешево будетъ проѣхать, а пріобрѣтеніе гардероба весьма растрясло капиталъ. Разсказовъ подѣлился своими думами съ ближайшими пріятелями. Павелъ Васильевъ [1]) говорилъ въ отвѣтъ, что нечего и раздумывать долго.—Собирайся и маршъ на гастроли!

— Много-ли у тебя копошится въ карманѣ?—спрашивалъ онъ.

— 2 рубля 10 копѣекъ,—отвѣчалъ Разсказовъ.

— Вполнѣ хватитъ, чтобы предстать предъ Гумилевскаго, а тамъ—гастроли, отъ которыхъ останется и на обратный путь и на товарищескую пирушку!

— Ну, разумѣется!

Въ Серпуховѣ Разсказовъ сыгралъ Хлестакова, Жана Бижу въ опереттѣ «Любовное зелье» и приказчика въ «Мирандолинѣ» и, хотя сдѣлалъ два полныхъ сбора, получилъ два серебряныхъ рубля.—Какъ, только? изумился гастролеръ.—«Будьте и этимъ довольны,—спокойнымъ тономъ произнесъ плутъ-антрепренеръ: — Такой цифры я никакому гастролеру не платилъ». Унылый, потому что обманутъ, гастролеръ возвратился въ Москву, но скоро радость смѣнила уныніе: вѣдь первыя гастроли прошли съ такимъ очевиднымъ успѣхомъ! Это было въ 1849 году, а въ 1850 Разсказовъ окончилъ школу и дирекція приняла его на службу и назначила жалованья 50 рублей въ годъ. Выпустили его въ балетъ, откуда Разсказовъ перешелъ при первой возможности въ драматическую труппу. Играть приходилось, однако, небольшія и пустенькія роли.

---

[1]) Извѣстный впослѣдствіи комикъ — Павелъ Васильевичъ Васильевъ 2-й (1832—1879).

— Я и пѣлъ, и плясалъ, и старался какъ драматическій актеръ, толку-же было мало, — разсказывалъ Александръ Андреевичъ.—Дарованье у меня находили, а выдвигать не выдвигали. И рѣшилъ я тогда искать актерскаго счастья внѣ Москвы. Обидно было оставаться въ тѣни. Съ Корнеліемъ Полтавцевымъ тоже было. Хвалить человѣка хвалили, а ходу не давали. Ему Петръ Гавриловичъ [1]) прямо сказалъ: «поѣзжай, братъ, лучше въ провинцію: тамъ ты больше сдѣлаешь: Москва, самъ видишь, пока мачеха для тебя». Полтавцевъ послушался добраго совѣта и не прогадалъ. Ну, а я по примѣру Корнелія...

— Все-таки тяжело, я думаю, было вамъ разставаться съ Москвою?

— Конечно, тяжело. Да что будешь дѣлать! Я зналъ, что за годовые 50 рублей буду маячить добрый десятокъ лѣтъ, если останусь въ Бѣлокаменной...

— Какъ вы ухитрялись жить на четыре рубля въ продолженіе мѣсяца?

— Умеръ-бы съ голоду, не будь уроковъ. Я училъ танцамъ охотнорядскихъ молодцовъ и приказчиковъ изъ Ножовой линіи; уроки происходили рано утромъ, до открытія лавокъ, и при соблюденіи строгой тайны, такъ какъ хозяева-купцы не потерпѣли бы этакого баловства молодцовъ. Кромѣ уроковъ, хаживалъ я на балы и на свадьбы по мелкотѣ и игралъ на скрипкѣ. «Скрипѣніе» давало мнѣ нѣсколько рублей въ мѣсяцъ. Но это случайные заработки и житію моему они мало прибавляли радужныхъ оттѣнковъ. Въ 1853 году получилъ я отъ дирекціи отпускъ, танцовальные ученики устроили мнѣ торжественную отвальную, одарили кто чѣмъ: табакомъ, мыломъ, даже мармеладомъ и въ іюнѣ покатилъ я многогрѣшный ни ближе, ни дальше, какъ въ Иркутскъ! Жалованье назначили мнѣ 600 рубликовъ въ годъ, суммочка по тогдашнимъ временамъ выразительная.

— Кто же это постарался для васъ, Александръ Андреевичъ?

— Аркадій Николаевичъ Похвисневъ, бывшій въ то время адъютантомъ восточно-сибирскаго генералъ-губернатора Муравьева-Амурскаго[2]); Пох-

---

[1]) Степановъ. Артистъ Императорскихъ московскихъ театровъ. Ум. 62 лѣтъ 12 мая 1869 г.

[2]) Извѣстный театралъ и водевилистъ.

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 29 Janvier.

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux
auront l'honneur de donner,

avec le concours

de M-elle CÉCILE SOREL,

sociétaire de la Comédie Française,

et de M-r JANVIER,

la 1-ère représentation de

LA RENCONTRE,

pière en quatres actes de M-r **Pierre Berton,** représentée
pour la première fois, à Paris à la Comédie Française,
17 Juin 1909.

Personnages:

Adrien Serval	M-r	Maury.
Théodore Canuchet, dit Canuche	,,	Janvier.
Raymond de Brévannes	,,	Fernand Herrmann.
Armand Vivien.	,,	Marcel André.
Un domestique	,,	Bruno.
Un domestique	,,	Gervais.
Camille de Lancay	M-e	Sorel.
Renée Serval	„	Paule Andral.
Annette	„	Devaux.

On commencera à 8 heures ½

et on finira vers 11 heures ½.

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.

висневъ пріѣзжалъ въ Москву, увидалъ меня въ водевилѣ «На минеральныхъ водахъ», я понравился и онъ увезъ меня къ сибирякамъ.

Ѣхали съ возможнымъ комфортомъ, и послѣ восемнадцати-дневной дороги остановились въ Томскѣ, гдѣ Разсказовъ сыгралъ у А. Х. Ярославцева [1]) три спектакля, значительно поднялъ свои «фонды» и затѣмъ отправился, съ Похвисневымъ же, въ Красноярскъ къ антрепренеру Маркевичу, которому принадлежали два театра: красноярскій и иркутскій. Онъ велъ дѣло только въ первомъ и, такъ какъ труппа была полна, то Разсказова принялся жестоко эксплуатировать,—«Я кряхтѣлъ, кряхтѣлъ, а потомъ и кряхтѣть стало не въ мочь. Сбѣжалъ въ Иркутскъ, сманивъ пятерыхъ изъ труппы. Въ Иркутскѣ, благодаря содѣйствію и покровительству Похвиснева, завладѣли мы театромъ и всѣмъ маркевичевымъ театральнымъ скарбомъ и преблагополучно кончили сезонъ. У меня образовалась тысячерублевая наличность. Въ чистый понедѣльникъ я сбѣжалъ въ Россію: тоска одолѣла по Москвѣ и близкимъ людямъ. А сибиряки, спасибо имъ, весьма полюбили меня».

На Императорской сценѣ Разсказовъ появился въ 1856 году и послѣ дебютовъ былъ принятъ уже не затѣмъ, чтобы изображать «кровожадную толпу», «и прочаго», «гостя безъ рѣчей» и тому подобный сценическій балластъ, но на амплуа терявшаго зрѣніе С. В. Васильева. Въ Маломъ театрѣ Александръ Андреевичъ оставался десять лѣтъ и вошелъ въ кругъ отчаянныхъ рыболововъ, главу которыхъ представлялъ А. Н. Островскій. Съ драматургомъ они ѣзживали поудить чуть ли не на всѣ подмосковныя рыбныя рѣчки, такъ что въ концѣ концовъ Разсказовъ зналъ рыбоводное подмосковье не хуже ученаго спеціалиста; про него Михаилъ Провичъ Садовскій, самъ убѣжденный рыболовъ, говорилъ, что Разсказовъ тонко

[1]) Александръ Харитоновичъ Ярославцевъ (настоящая фамилія Астаповъ), былъ извѣстнымъ артистомъ и антрепренеромъ въ 40—60-хъ годахъ. Исторія театра въ Сибири отведетъ ему много благодарственныхъ страницъ. А. Х. Ярославцевъ-Астаповъ происходилъ изъ купечества, родился въ Ярославлѣ. Онъ умеръ почти 70 лѣтъ отъ рожденія 11 іюня 1887 г.

понималъ всѣ подвохи хищницы щуки, зналъ, что̀ думаетъ любая рыба, обрекая себя въ жертву, и прочее тому подобное.

Отъ Разсказова слышалъ я слѣдующій разсказъ, который ему сообщилъ Островскій. Ѣхалъ однажды Александръ Николаевичъ въ свое имѣніе Щелыково и остановился въ Ярославлѣ, гдѣ въ тотъ вечеръ давали въ театрѣ «Грозу». Автору захотѣлось посмотрѣть свою любимую пьесу въ исполненіи провинціальныхъ актеровъ. Пріѣзжаетъ въ театръ, занялъ кресло въ первомъ ряду. Мигомъ разнеслась по всему театру вѣсть о присутствіи Александра Николаевича. За кулисами подтянулись и спектакль сходилъ такъ гладко, что Островскій былъ искренно доволенъ и выразилъ это антрепренеру. Похвала самого приподняла настроеніе актеровъ, старавшихся во-всю; режиссеръ также хотѣлъ еще отличиться. Неизвѣстно, кто додумался до совершеннаго реализма въ пятомъ дѣйствіи драмы, поразившаго всѣхъ, даже и Островскаго: Катерина бросилась въ Волгу. Вотъ Кулигинъ съ народомъ несутъ трупъ. Волосы у Катерины распустились и, какъ съ нихъ, такъ и съ костюма утопленицы стекаетъ вода. Публика не удержалась отъ выраженія удовольствія. Еще бы, такая естественность!

Александръ Николаевичъ прошелъ за кулисы.

— Очень, очень правдоподобно,—говорилъ онъ окружившей его труппѣ:—да чего это стоитъ?

— Только двухъ ведеръ воды,—сказалъ находчивый режиссеръ,—которыми мы окатили госпожу X.

— Спасибо, спасибо. Въ Москвѣ ни одна артистка такъ не жертвовала собою.

Въ 1866-мъ году Малый театръ лишился Разсказова, вышедшаго въ отставку по болѣзни. Сожалѣли всѣ, а Государь наградилъ Александра Андреевича двухъ-третной пенсіей и оставилъ за нимъ право снова поступить на службу къ Императорскимъ театрамъ, чтобы дослужить до полнаго пенсіона, который полагается за 20 лѣтъ службы. Но Разсказовъ не вернулся уже на Императорскую сцену. Снова окунулся онъ въ провинцію,

захватившую очень талантливаго, но не великаго артиста на 19 лѣтъ, и не вплетшую ни одного новаго лавра въ его артистическій вѣнокъ, зато сдѣлавшую его извѣстнымъ всей Россіи; она-же помогла ему оказать театру особыя услуги: говорю о покровительствѣ Разсказова молодымъ талантамъ и о добрыхъ совѣтахъ его артистамъ, блуждавшимъ въ поискахъ настоящаго, свойственнаго ихъ дарованіямъ и способностямъ пути.

Покровительство первостепенныхъ и заслуженныхъ артистовъ начинающимъ — это, кажется, исключительно московская традиція; ее не трудно прослѣдить,—въ связи съ Императорскимъ Малымъ театромъ,—на протяженіи болѣе столѣтія. Покровительство выражалось не только въ томъ, что славные тянули молодежь отъ неизвѣстности къ звѣздамъ безъ указанія пути въ высь,—оно выражалось въ учительствѣ, въ практическомъ руководствѣ. Само собою разумѣется, что Живокини, Васильевы, Садовскій, Самаринъ, Щепкинъ не могли передать тѣмъ, кому они покровительствовали, своихъ талантовъ, но подъ крылышками ихъ тѣ навыкали, учились лѣпкѣ сценическихъ образовъ, вдумывались въ характеры лицъ, подъ которыми имъ выходить къ рампѣ. Еще недавно сравнительно мы видѣли въ Рязани артистическую молодежь, что обыгрывалась подъ наблюденіемъ О. О. и М. П. Садовскихъ. Традиція держится и доселѣ. И Разсказовъ не былъ чуждъ ей. Это онъ указалъ А. П. Ленскому истинное амплуа; ему же многимъ, что касается сценическаго совершенствованія и развитія, были обязаны Литвина, Рѣшимовъ, сослуживцы по виленскому театру и другіе.

Марья Васильевна Литвина, скончавшаяся седьмого января 1897 года, на 62 году жизни, не оставила по себѣ яркаго слѣда въ исторіи театра, и совсѣмъ не оттого, что былъ очень малъ стаканъ, изъ котораго она пила, но по скромности, по неспособности бороться за первыя мѣста. Они съ Разсказовымъ одновременно проходили театральное училище и одновременно играли на Маломъ театрѣ, гдѣ М. В. Литвина оставалась въ то время, когда Разсказовъ пожиналъ лавры въ Сибири. Потомъ встрѣтились снова въ «домѣ Щепкина, Садовскаго и Островскаго», а затѣмъ въ про-

винціи, куда Литвина ушла послѣ 14-лѣтней службы на Императорской Московской сценѣ. Въ провинціи росла артистка. Въ провинціи ярче загорѣлась звѣздочка и та «золотая посредственность», какою не дорожилъ Малый театръ,—въ Народномъ театрѣ при Политехнической выставкѣ 1872 года, въ Москвѣ, вызывала безпристрастное одобреніе строгого критика Д. В. Аверкіева.

Малый театръ 50—60-хъ годовъ имѣлъ право побрасываться, съ его точки зрѣнія, просто лишь «utilités»: предъ нимъ блѣднѣли всѣ и все—и Александринскій театръ и Михайловскій, нужды нѣтъ, что французская труппа была отмѣнная...

Михаилъ Аркадьевичъ Рѣшимовъ родился въ сорочкѣ и сдѣлалъ блестящую артистическую карьеру [1]).

Возвратясь къ московскимъ пенатамъ, Разсказовъ «бросилъ якорь» въ Нѣмецкомъ клубѣ... Столпы Малаго театра рухнули. На Ваганьковскомъ, Лазаревскомъ и Пятницкомъ кладбищахъ покоился ансамбль, прославившій Малый театръ. Разсказовъ былъ однимъ изъ послѣднихъ звеньевъ цѣпи, соединявшей настоящее съ прошлымъ знаменитаго питомника талантовъ. Старый актеръ, Александръ Андреевичъ, игралъ, какъ говорится, шутя. Публика Нѣмецкаго клуба не требовательна, любитъ посмѣяться въ зрительномъ залѣ, а Разсказовъ способенъ былъ насмѣшить всякаго. Антрепренеръ, онъ охотно игралъ, не прочь былъ и переиграть и подчеркнуть.

— Пересаливаете, Александръ Андреичъ.

— Ничего, ничего, милочка: это я хотѣлъ, чтобы «нѣмцы» вспомнили про Живокини, а то къ его могилѣ ужъ и заросла народная тропа...

Разсказовъ питалъ къ Живокини «влеченье», и подобно тому, какъ Ивановъ-Козельскій заимствовалъ у Сальвини все типичное и характерное для Коррадо, такъ Александръ Андреевичъ взялъ у Живокини не одинъ жестъ, не одну интонацію, не одну фарсовую повадку. Все это пришлось

---

[1]) Выдающійся jeune premier Императорскаго Малаго театра. Настоящая фамилія Горожанскій, Ум. 21 августа 1887 года, прослуживъ на образцовой сценѣ 18 лѣтъ.



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ РЫЦАРЯ.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА

кстати талантливому актеру, который до старости сохранилъ Божью искру и въ 60 лѣтъ плясалъ и танцовалъ такъ же заразительно, какъ и въ 20 лѣтъ. Жизнерадостности, энергіи и трудоспособности у старика было на диво. Съ годами онъ не утратилъ ни задора, свойственнаго, казалось бы, только молодости, ни привязанностей. Страсть къ рыбной ловлѣ унесъ онъ съ собою въ могилу. На Волгѣ знали и долго помнили этого рыболова-«шута», которому только актеръ Н—ій, я думаю, равнялся въ мірѣ кулисъ, въ качествѣ спеціалиста рыболова и итіолога.

Съ Н—мъ Разсказовъ служилъ вмѣстѣ въ театрѣ «Скоморохъ» у А. А. Черепанова. Н—ій актеръ былъ плохой и на сцену поступилъ по явному недоразумѣнію. Ходилъ онъ чуть ли не въ крестьянской свиткѣ и отличался неуклюжестью; не то картавилъ, не то пришепетывалъ, не то шепелявилъ,—не помню, но помню, что какой то недостатокъ былъ у этого любителя классическихъ пьесъ и охотника до Шекспировскихъ и Шиллеровскихъ ролей. Зная недостатокъ рѣчи Н—аго, къ тому же бездарнаго актера, большихъ ролей ему не давали. Онъ скорбѣлъ, жаловался и отводилъ душу въ бесѣдахъ о рыбахъ. Онъ былъ естественникъ по образованію, могъ бы быть ученымъ, но бросился въ актерство и только на горе себѣ, на потѣху разнымъ Шмагамъ и Робинзонамъ. Въ лицѣ Александра Андреевича Н—кій обрѣлъ неутомимаго собесѣдника на любезную обоимъ тему, а изрѣдка и совмѣстнаго удильщика. Н—кій удивительно какъ хорошо зналъ спеціальную литературу, Разсказовъ теоретически ограничилъ себя творчествомъ С. Аксакова, но практически наши рыболовы не перевѣшивали одинъ другого и слушать ихъ было занимательно.

Театра «Скомороха» въ Москвѣ уже нѣтъ. На мѣстѣ его, на Срѣтенскомъ бульварѣ, стоитъ домъ, или связь домовъ страхового общества «Россія»... Никакого намека не осталось на круглое, какъ цирки, зданіе, гдѣ антрепренеры-пріобрѣтатели довольно грѣшили противъ искусства и нравственности, какъ фактора общественнаго развитія и прогресса, но гдѣ, съ другой стороны, простонародный зритель чувствовалъ себя свободнымъ и вовсе не равнодушно внималъ добру и злу, скользившимъ по сценѣ.

Съ верхнихъ мѣстъ амфитеатра неслись крики восторга и одобренія добродѣющимъ, проклятія и ругательства – злодѣямъ и вообще Ариманамъ изъ французскихъ мелодрамъ и русскихъ бытовыхъ драмъ. Здѣсь тѣ, которыхъ Лейкины изображали только въ смѣхотворномъ и менѣе въ человѣческомъ, чѣмъ въ зоологическомъ видѣ, негодовали на однихъ, страдали за другихъ, радовались за-одно съ третьими. Плакали и хохотали до слезъ. И непремѣнно желали торжества добродѣтели. Въ заграничныхъ исто-народныхъ театрахъ толпа такова же: она участвуетъ въ пьесѣ, отдается переживаніямъ дѣйствующихъ лицъ, указываетъ преслѣдуемымъ, какъ спастись; грозитъ своей расправой гонителямъ; дружнымъ свистомъ сопровождаетъ неудачи какого-нибудь сыщика и т. д.

Черепановскій «Скоморохъ» отличился постановкой «Власти тьмы». Драма гр. Л. Н. Толстого обогатила сезонъ 1895—96 годовъ, и въ Москвѣ поставлена была въ Маломъ театрѣ, у Корша и въ «Скоморохѣ». Желая опередить Императорскій театръ, г. Коршъ первымъ поставилъ «Власть тьмы»; спѣшность постановки отразилась на исполненіи... Малый театръ не спѣшилъ, заботясь о законченности и соразмѣрности частей ради художественнаго цѣлаго, онъ далъ все, что могъ дать примѣрный театръ, но онъ оказался дальше отъ той непосредственности, которая выдѣлила «Скоморохъ» и отдала ему наибольшую благодарность творца драмы. Тульская деревня цѣликомъ вошла въ рамки скоморошьихъ кулисъ и заговорила устами актрисъ и актеровъ, еще наканунѣ игравшихъ Богъ знаетъ что. Жизнь, какъ она есть, ворвалась на «презрѣнную» сцену черепановской храмины и всѣ ахнули. Вотъ проникновенно, вотъ подлинно, вотъ талантливо!

Разсказовъ показалъ воистину толстовскаго Митрича. Прямо поразительно было наслѣдіе николаевской солдатчины, поразительно по богатству нюансовъ, стройности, точности и законченности общаго типа. Соратникъ Прова Садовскаго, Самарина, Шумскаго и Живокини тряхнулъ стариной! Лучшаго Митрича не было, нѣтъ, да и будетъ ли? Типы николаевскихъ временъ вымираютъ. Кого будутъ наблюдать, иначе говоря,

имѣть въ виду актеры лѣтъ черезъ 25, когда придется представлять Митричей, Грозновыхъ («Правда хорошо, а счастье лучше», Островскаго) и т. под.? Не былъ ли Разсказовъ послѣднимъ изобразителемъ старыхъ, дореформенныхъ, солдатъ? Онъ сыгралъ роль Митрича въ «Скоморохѣ» 114 разъ, превзойдя И. Н. Грекова и Н. И. Музиля, исполнявшихъ ту же роль у Корша и въ Маломъ театрѣ.

Похоронили Александра Андреевича не пышно. Толпы большой не было, хотя съ Разсказовымъ умеръ не только значительный артистъ и честный антрепренеръ, но также отзывчивый на доброе дѣло человѣкъ. Старикъ, заботясь о другихъ, не щадилъ себя. Передъ тѣмъ какъ «осѣсть» въ «Скоморохѣ», онъ «мыкался» зиму по провинцiи.

— Поднималъ сборы мытарямъ, а въ Саратовѣ такъ переправлялъ товарищей черезъ Волгу. Ѣхали—то они въ Уральскъ, да въ Саратовѣ застряли изъ за ледохода. А финансовый вопросъ у всѣхъ—фи! Спасибо, у меня было, а то бы сразу всѣмъ каюкъ. Говорю: поѣдемте, пока есть на что двинуться.—«Да вѣдь ледоходъ!»—Возьмемъ опытныхъ лодочниковъ.—«Страшно, Александръ Андреевичъ».—Богъ не выдастъ, Волга не съѣстъ. Уговорилъ. Нанялъ лодку за 22 цѣлковыхъ, привелъ товарищей. Ѣдемъ," говорю, а они въ страхѣ на попятную. Пришлось убѣждать, самъ первый въ лодку вошелъ...

— Дѣйствительно, переправа не изъ прiятныхъ, А. А.

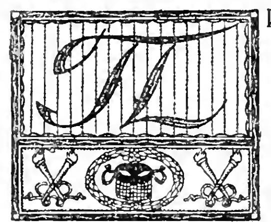
— Такая, милочка, переправа, что можно съ ума сойти... Я бы промерзъ до костей, еслибъ въ жаръ не бросало.

Александръ Андреевичъ передалъ свой талантъ дочери: Дарья Александровна Разсказова теперь одна изъ извѣстнѣйшихъ «комическихъ старухъ» преимущественно въ опереттѣ.

ОЧЕРКИ НОВѢЙШЕЙ ПОЛЬСКОЙ ДРАМЫ.

ЛЮЦІАНЪ РЫДЕЛЬ.

А. И. ЯЦИМІРСКАГО.



ИСАТЕЛЬ въ полномъ расцвѣтѣ таланта. Уже видѣлъ колоссальный успѣхъ одной изъ своихъ пьесъ. Напечаталъ сравнительно немного произведеній, за то всегда законченныхъ, съ изящной артистической отдѣлкой. Человѣкъ европейски образованный, безусловный поэтъ, знатокъ народнаго языка и ритмическихъ тонкостей,—Рыдель никогда не займетъ одного изъ первыхъ мѣстъ въ современной польской литературѣ только по тому, что у него мало темперамента и много разсудочнаго. У него слишкомъ много книжнаго и совсѣмъ нѣтъ непосредственнаго.

Несмотря на молодые годы, онъ уже успѣлъ опредѣлиться.

I.

Люціанъ Рыдель родился 17 мая 1870 года въ Краковѣ, тамъ же окончилъ университетъ по юридическому факультету, затѣмъ жилъ въ Берлинѣ и Парижѣ, знакомился съ западными литературами. Если нѣмецкія и французскія литературы какъ будто освободили его отъ неизбѣжнаго въ большинствѣ случаевъ непосредственнаго подражанія, за то онѣ же и убили въ немъ тѣ зачатки оригинальнаго, которые проскальзываютъ въ ненапечатанныхъ юношескихъ опытахъ. Частью помѣщенныя сначала въ журналахъ, стихотворенія Рыдля собраны въ отдѣльномъ томикѣ «Poezye», вышедшемъ въ 1899, а затѣмъ въ 1902 году, при чемъ въ новомъ изданіи прибавленъ циклъ «Żonie mojej» («Моей женѣ»). Послѣднее, третье изданіе вышло въ Краковѣ въ 1909 году, съ портретомъ автора. Въ 1906 году вышли его «Betleem polskie» и «Pan Twardowski», поэма въ 18 пѣсняхъ.

Миранда

рыцарь



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ РЫЦАРЯ
«МИРАНДА» И. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

Изъ драматическихъ произведенiй его извѣстны: «Matka», «Dies irae», «Z dobrego serca», «Ze sceny», «Jeńcy», «Prolog», «Epilog», «Na marne». также собранныя въ двухъ томахъ (1902). Отдѣльно издана лучшая пьеса «Zaczarowane koło» (1900), затѣмъ—«Na zawsze», сцены изъ возстанiя 1863 года, пьеса мало удачная и банальная (1903); «Bodenheum», пьеса въ 5 актахъ, съ политической тенденцiей, изъ жизни помѣщиковъ-поляковъ въ Пруссiи (1906) и др.

Поэтъ безусловно талантливый и разносторонній, Рыдель замѣчателенъ прежде всего тѣмъ, что какъ будто не имѣетъ собственной физiономiи. Мастеръ по части формы, обладая легкимъ и всегда красивымъ стихомъ, онъ бросается изъ стороны въ сторону, словно боится, что хоть одна литературная форма останется неиспробованной имъ. И въ результатѣ получается нѣчто хаотичное. Поэтому и польскiе критики, которые, въ общемъ, ставятъ Рыдля высоко, удѣляютъ ему выдающееся вниманiе и осуждаютъ настолько, насколько этихъ осужденiй не боятся признанные таланты. До сихъ поръ они не сумѣли уловить хотя бы двѣ-три особенности его дарованiя, если не присущiя ему одному, то по крайней мѣрѣ характерныя для одного Рыдля.

Это дѣлаетъ въ нашихъ глазахъ интереснымъ знакомство съ содержанiемъ произведенiй Рыдля, параллельно съ мнѣнiями о немъ польской критики, мнѣнiями далеко не однородными. Раньше чѣмъ говорить объ его драмахъ, нѣсколько страницъ посвятимъ поэзiи.

Прежде всего критики обращаютъ вниманiе на поразительную разносторонность польскаго поэта и драматурга (В. Фельдманъ). Наряду съ поэтической драмой въ духѣ Метерлинка, у Рыдля найдемъ бытовую картину изъ жизни мелкаго мѣщанства. Наряду съ фантастическимъ мiромъ дьяволовъ и утопленницъ—дворъ кичливаго магната стародавней Польши. А покаянная христiанская молитва какъ бы разграничиваетъ рядъ стихотворенiй, въ которыхъ воспѣвается языческая миѳологiя и т. д.

И если Олимпъ служилъ объектомъ поэзiи многихъ, начиная съ Гередiя, Леконта де-Лиля и кончая Тетмайеромъ, то разница въ данномъ

случаѣ заключается въ томъ, что когда Тетмайеръ говоритъ: «и задрожала Вселенная, такъ какъ изъ морскихъ глубинъ вышла Виновница самыхъ ужасныхъ мукъ человѣчества», въ этихъ словахъ мы сразу же видимъ голосъ души поэта, его отношеніе къ міру и взглядъ на любовь. Но Рыдель воспѣваетъ это же рожденіе Венеры въ слѣдующемъ великолѣпномъ стихѣ: «И стояла она, чудная, въ блескѣ и славѣ, небрежно перегнувшись среди этихъ мраморныхъ стѣнъ. Съ тихой улыбкой на лицѣ слушала она Море, которое говоритъ—рожденная изъ жемчужной пѣны». Ничего, кромѣ образа не можетъ прослѣдить критикъ въ этомъ отрывкѣ, а образъ насъ не потрясаетъ, не волнуетъ, развѣ иногда ласкаетъ сердца улетающимъ въ даль крыломъ тоски.

Эта ласка—изящная, бархатная, какъ, напримѣръ, въ слѣдующемъ полномъ изящества стихѣ изъ цикла «Моей женѣ»: «Вѣтры сдули бѣлый цвѣтъ съ пахучей яблони. Въ блѣдной мглѣ стоятъ сады. И не звенитъ соловей. Позже, въ свое время приснится сонъ—рѣсницы мои прожигаютъ слезы, невыплаканныя слезы». Очевидно, такая натура не почувствуетъ мощи ни въ любви, ни въ землѣ, ни въ людяхъ. Этимъ и объясняется происхожденіе цѣлаго цикла лирическихъ стихотвореній Рыдля на народные мотивы («Mojej żonie»), которыя охватываютъ міръ народа только съ внѣшней стороны, напр., великолѣпно передавая ритмъ и тонъ краковяка. Однако въ немъ чувствуется какая-то искусственность. Если въ немъ и есть простота, то безъ искренности. Вѣдь тяготѣніе къ землѣ еще не—самая земля, подобно тому, какъ красныя, пестрыя ленты еще не характезуютъ самый народъ и т. д. Другими словами «людовость» Рыдля подлежитъ сомнѣнію, и въ этомъ отношеніи ему далеко до Яна Каспровича, Станислава Выспянскаго и другихъ.

Дѣйствительно, народность всего цикла «Моей женѣ» покоится на слишкомъ внѣшнихъ средствахъ. Рыдель все время какъ будто думалъ лишь о томъ, чтобы всюду остаться простымъ. Но читателю ясно, что невозможно *остаться простымъ* тому, кто никогда имъ *не былъ*. Наряду съ безыскусственными мѣщанскими «эротиками» упомянутаго цикла,

чѣмъ-то въ родѣ русскихъ частушекъ, но все-таки какого-то «альбомнаго» стиля,—попадаются слишкомъ книжные стихи. Стихи эти приличны не тому, кто въ довольно жалкомъ садикѣ объясняется въ самой нехитрой любви изящной простушкѣ Ядвигѣ, а изысканному парнассцу.

Рыдель — парнассецъ съ большимъ трудомъ можетъ стать «людовцемъ». Болѣе удачны въ этомъ отношеніи его «Hani» и «Bajka o Kasi i królewiczu», хотя первая нѣсколько грубовата, причемъ грубоватость эта введена съ очевидной цѣлью поддѣлаться подъ народныя любовныя пѣсни.

II

Знакомство съ цѣлымъ томикомъ лирическихъ стихотвореній Рыдля приводитъ насъ къ выводу, что даже самое тяготѣніе поэта къ народу носитъ въ себѣ всѣ признаки чисто платонической любви къ народу, чего-то похожаго на ностальгію. И намъ все время кажется, что описывать родной польскій пейзажъ Рыдель умѣетъ только на чужбинѣ. Къ нему поэтъ подходитъ не какъ народникъ, даже не какъ «декадентъ», а какъ тотъ-же парнассецъ.

А между тѣмъ онъ понимаетъ природу.

Когда въ тихую лунную ночь поэтъ слышитъ игру на скрипкѣ,— ему кажется, что и березы стоятъ, заслушавшись въ мелодію. Въ серебристомъ сіяніи мѣсяца онѣ распустили свои сѣрыя волны и слушаютъ, какъ жалуется и молитъ голосъ скрипки («W noc miesięczna»).

Конечно, любовь къ природѣ у Рыдля далеко не органическая, и пониманіе ея, не идущее дальше поэтическаго сочувствія,—не переходитъ у него въ культъ, въ пантеизмъ.

Поэтъ наблюдаетъ, какъ послѣ морозной ночи падаютъ съ деревьевъ желтые листы, словно золотой ливень, а холодный вѣтеръ разметываетъ ихъ по землѣ. Плохо тѣмъ листьямъ, что слетѣли съ дерева: по дождю и во мглѣ развѣялъ ихъ вѣтеръ —и поэту лучше всего извѣстно, какъ грустно тѣмъ листьямъ... («Żółte listki»).

Рыдель не говоритъ, какъ поступитъ онъ съ этимъ знаніемъ: съ него довольно только утвержденія факта. Для дѣятельнаго сочувствія у него не достаетъ ни силъ, ни темперамента.

Итакъ, всегда изящный и красивый, Рыдель не даетъ ничего почти новаго. Скорѣе онъ принадлежитъ къ отжившему поколѣнію польскихъ поэтовъ. Характеризуя его, Т. Грабовскій находитъ даже, что онъ знакомъ съ натурализмомъ; что не чуждъ ему и пессимизмъ; что свой стихъ Рыдель развивалъ на парнассцахъ, увлекался Словацкимъ. «Но въ концѣ концовъ все это слилось въ безконечную любовь къ своему родному съ оттѣнкомъ печали, правда, печали, склонной хъ умиротворенію и не безутѣшной. Его сильно притягивала къ себѣ символическая поэзія. Его увлекалъ Метерлинкъ со своей трансцендентальной психологіей. И все-таки онъ затосковалъ по натурѣ, по настроенію польской деревни, по радужной свѣтлости и простотѣ, по родной культурѣ безъ ложныхъ блестокъ. Затосковалъ Рыдель и соединился съ этимъ міромъ — предвѣчнымъ, польскимъ. Пѣснь поэта охотно живетъ среди липъ и березъ, въ зеленыхъ садахъ, на нивахъ. Это—пѣснь лирика, трогательнаго, ласкающаго, тоскующаго. Это—тонъ Залѣсскаго, Ленартовича и Конопницкой, но только болѣе реальный и безъ общественной тенденціи. Послѣ Василевскаго, это—самый мелодичный пѣвецъ Краковскаго народа, полный слезъ и улыбокъ. Краковская природа, мѣстные обычаи, одежда и рѣчь сильно говорятъ его сердцу. Онъ любитъ въ деревнѣ тихіе іюльскіе вечера, тоскуетъ по нихъ даже на берегахъ Сены. Онъ упивается голубымъ дымомъ родимой осени и мертвенно-бѣлой озимью. Мрачные пейзажи пессимистовъ не привлекаютъ Рыдля. Онъ скорбитъ и тоскуетъ, но спокойно. Тоскуетъ безъ меланхоліи и терзаній. Описанія его не возбуждаютъ ни ужаса, ни таинственности, ни страха».

Конечно, о народности поэта каждый критикъ и читатель можетъ имѣть свое мнѣніе, но мы лично сомнѣваемся, чтобы у Рыдля были какіялибо національныя черты, кромѣ чисто внѣшнихъ.

Однако есть область, въ которой Рыдель силенъ безъ всякаго отно-

Миранда

Монахъ



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ МОНАХА.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРIИНСКАГО ТЕАТРА.

шенія къ народности. Это—пейзажъ. Лирикъ съ головы до ногъ, Рыдель внесъ элементы лиризма во всѣ роды своей поэзіи—и въ «античныя» стихотворенія, и въ религіозныя картинки. Онъ вѣритъ въ пѣсню, хотя и не считаетъ ее могучей силой, способной двигать скалами, или вести толпы въ горячій бой. Это не Тиртей, да на эту роль онъ и не претендуетъ. Его вѣра въ пѣсню сводится опять-таки къ типичному лирическому воззрѣнію на поэзію, какъ на элементъ, неразрывно связанный со всякими явленіями природы, одной природы—безъ отношенія къ людскимъ горестямъ и радостямъ.

«Проснись пѣснь,—говоритъ онъ,—подымись отъ дрожащихъ струнъ, звени и звучи. Сквозь вечерній блескъ золотого зарева, сквозь тріумфальныя арки радугъ, плыви въ лазоревую небесную глубь и звучи, и звени.

«Подъ тобой внизу, гдѣ-то внизу, среди липъ и березъ въ зеленыхъ садахъ—тихая деревня, и чириканье птицъ въ густыхъ лознякахъ, и дымъ, который гонитъ дыханіе вѣтра съ низкихъ крышъ.

«Подъ тобой—нивы хлѣбныхъ злаковъ, и ленты рѣкъ, и сіянія плиты морей, и серебристый свѣтъ скалистыхъ вершинъ. Подъ тобой въ спящихъ тучахъ—громъ и полетъ орловъ...

«О, плыви сквозь лучистую пыль звѣздъ въ бездны сферъ, въ головокружительный водоворотъ огненныхъ глыбъ, въ пурпуровый омутъ кровавыхъ искръ, въ опаловый блескъ—лети и утопай, звени и звучи!» («Wstań pieśni»).

III.

И, послушная голосу поэта, его пѣснь летитъ по вселенной и охотно переносится къ далекому прошлому. Переносится къ задумчивымъ берегамъ Эллады,—и летитъ къ нимъ лишь затѣмъ, чтобы оживить образы античной миѳологіи пейзажемъ настроенія. Изъ цѣлаго ряда такихъ стихотвореній Рыдля не видно, вѣритъ-ли онъ въ міръ бѣлыхъ боговъ, воскресаютъ-ли въ его душѣ повергнутые кумиры; говорятъ-ли его уму о томъ, чѣмъ жили они когда-то и чѣмъ заставляли жить другихъ.

Мы не могли бы назвать Рыдля неоклассикомъ, такъ какъ античный міръ служитъ для него только формой, фономъ для лирическихъ пейзажей. Скорѣе онъ — парнассецъ и здѣсь хотя опять-таки очень мало общаго имѣетъ съ типичнымъ французскимъ парнассизмомъ.

Изъ приведенныхъ ниже примѣровъ будетъ ясно, что почти всѣ «миѳологическія» стихотворенія его построены по одному и тому же образцу. На первомъ мѣстѣ у Рыдля—пейзажъ—пейзажъ всегда великолѣпный. За пейзажемъ слѣдуютъ фигуры, начерченныя синтетически и художественно. А затѣмъ только «набросано» настроеніе. Мы говоримъ «набросано» потому, что настроеніе вытекаетъ какъ будто изъ описанія самыхъ фигуръ—мраморныхъ и холодныхъ.

Предъ нами—«Парки».

«Солнце умираетъ въ крови, наполовину скрылось, но еще оглядывается изъ за цѣпи горъ... Еще вспыхиваетъ красноватымъ заревомъ на мутномъ небѣ, а низомъ идетъ уже ночь на скалистую пустыню. Въ расщелинахъ вихрь рветъ какія-то вдовьи травы, стонетъ, то затихнетъ и вслушивается въ вихрь собственныхъ стоновъ, какъ-бы боясь, не дошла-ли жалоба до слуха дряхлыхъ Привидѣній, которыя сидятъ на камняхъ во рву... Блѣдныя, сѣдыя, бѣлѣютъ они во мракѣ. Одна прядетъ сгорбившись надъ пряжей, и костлявой рукой бросаетъ нить другой сестрѣ. Вторая въ дрожащую пряжу вплетаетъ тернія и цвѣты. Третья въ дремотѣ качаетъ взадъ и впередъ свою шею и сквозь сонъ сжимаетъ остріе ножницъ въ высохшихъ пальцахъ...» («Parki»).

Мы ожидали-бы здѣсь классическихъ фигуръ или философскихъ разсужденій, конечно, въ формѣ поэтическихъ образовъ, а не сухихъ положеній въ видѣ трактатовъ. Но ничего подобнаго не находимъ. Три мертвыя фигуры среди пейзажа—и больше ничего.

О «Венерѣ Милосской» у насъ говорилось уже раньше, когда рѣчь шла о кажущемся или дѣйствительномъ безразличіи Рыдля.

«Для нея пѣли пламенный псаломъ эллинскіе пѣснопѣвцы при звукахъ золотострунной цитры. А дѣвушки складывали у ея подножія нарциссы,

розы и пучки зеленыхъ пальмъ. Для нея подъ колоннадой вился блѣдной лентой голубой дымъ кадилъ. Для нея солнце поднялось съ моря, чтобы лучомъ своимъ придать розовый отблескъ бѣлому ея храму. По небесной лазури летѣли къ ней вереницы голубей на крыльяхъ бѣлѣе снѣга. При закатѣ солнца къ ней на берегъ несли пилигриммовъ лодки съ бѣлыми парусами. И стояла она, чудная, въ блескѣ и славѣ, небрежно перегнувшись среди этихъ мраморныхъ стѣнъ. Съ тихой улыбкой на лицѣ слушала она море, которое говоритъ,—рожденная изъ жемчужной пѣны» (Wenus Miłońska»).

Очевидно, Венера и раньше умѣла только внимать съ улыбкой на лицѣ, но не умѣла слушать то, о чемъ говорили пилигриммы, пріѣзжавшіе къ ней на лодкахъ съ бѣлыми парусами... А теперь, по крайней мѣрѣ, въ религіозномъ кодексѣ Рыдля-поэта Венера утратила и эту способность.

Одна «Психея» кажется ему болѣе отзывчивымъ существомъ. Правда, поэтъ говоритъ объ этомъ слишкомъ осторожно, въ видѣ вопроса, который остается безъ всякаго отвѣта. И здѣсь на первомъ мѣстѣ—пейзажъ.

«Отъ серебристыхъ звѣздъ на землю падаетъ ночная роса. Тихое дыханіе несется съ земли въ сапфировый океанъ. Съ опьяненныхъ цвѣтовъ оно гонитъ вечернее благоуханіе, собираетъ легкую мглу съ водъ— и уноситъ въ небеса. На косогорѣ остановился мѣсяцъ и сквозь аллею кипарисовъ, которые неподвижно чернѣютъ на фонѣ ночи, словно стройныя тѣни, смотритъ—подъ кипарисами ходитъ свѣтловолосая Психея. Она легко движется на крыльяхъ мотылька, которыя блестятъ золотыми жилками на перловыхъ перепонкахъ. Въ рукахъ мерцаетъ розовый свѣтъ лампы. Движется она, по временамъ останавливаясь надъ цвѣтами: быть можетъ, на днѣ чашечекъ среди капель росы она ищетъ слезъ, которыя пролила людская тоска?...» («Psyche»).

IV.

Красивое окончаніе, которое оживляетъ не только пейзажъ, но и самую фигуру богини-Души, производитъ впечатлѣніе чего-то придѣланнаго

искусственно. И стихотвореніе нисколько не потеряло бы, если бы Психея собирала въ чашечкахъ цвѣтовъ одну росу. Что за дѣло небожительницѣ до людской тоски? Вѣдь она нисколько не измѣнитъ свою физіономію, если будетъ похожа на вѣчную загадку древняго міра—на Сфинкса, который удачнѣе всего обрисованъ въ стихотвореніи Рыдля «Пристань».

Это—тихая пристань, окутанная мглой, закрытая сумерками, куда не проникаетъ вѣтеръ. Тамъ широкія воды не смѣютъ ударить о скалистые берега. А на скалахъ неподвижно сидитъ Сфинксъ, сторожитъ мертвую пристань и безграничное пространство стеклянныхъ водъ. Вода оттѣняетъ и синеву его лица и длинныя открытыя вѣжды, въ которыхъ залегла какая-то тайна. Вперилъ онъ свои зѣницы въ даль, словно кровавыми глазами видитъ въ темнотѣ минувшіе вѣка. Онъ охраняетъ мертвую пристань, къ которой постоянно и безшумно плывутъ черныя лодки, хотя вѣтеръ не надуваетъ ихъ парусовъ. Въ лодкахъ у рулей стоятъ блѣдные Ангелы, на палубѣ—печальные Духи. Бѣльма своихъ мертвенныхъ глазъ они вперили въ берега, въ темную, сухую скалистую землю и въ оловянно-синее лицо Сфинкса, который вслушивается въ глухую тишину. Нагнувшись надъ черной глубиной, покорно сложивъ накрестъ руки,—плывутъ все новыя толпы духовъ. Нѣмые пилигриммы пристаютъ къ тому острову невѣдомаго міра, куда не достаетъ съ земли погребальный звонъ, ни стоны людской жалобы («Przystan»).

Для Венеры Милосской будетъ очень невыгодно сопоставленіе ея съ Сфинксомъ. И къ ней и къ нему подплываютъ пилигримы неизвѣстно зачѣмъ... Вообще, людямъ опасно приближаться къ существамъ, созданнымъ эллинской фантазіей и привлекающимъ Рыдля. Ихъ ожидаетъ участь моряковъ, подплывающихъ къ «Сиренамъ»:

«Море, зеленое море въ необъятномъ пространствѣ. Надъ нимъ—молочный мѣсяцъ въ голубомъ небосклонѣ. Издалека хлещутъ свѣтлѣющія волны съ бѣлоснѣжной пѣной, искрясь лучистымъ блескомъ. Отъ черныхъ скалъ пронеслась къ небу пѣснь Сиренъ. Онѣ лежатъ на каменныхъ плитахъ и полными слезъ глазами пристально смотрятъ на мѣсяцъ. Съ косъ

Миранда
странница

КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ СТРАННИЦЫ.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

на ихъ дивичьи груди стекаетъ вода. Рыбья чешуя переливается цвѣтами радуги. Поютъ онѣ. Ихъ пѣснь летитъ и пропадаетъ—чудная, грустная необыкновенная, какъ ихъ тѣла, рожденныя на днѣ морскомъ въ коралловомъ лѣсу... Вдругъ одна изъ нихъ указала на парусъ вдали, за скалистымъ утесомъ, въ мутномъ серебряномъ горизонтѣ... Поютъ онѣ, плыветъ парусъ, плыветъ прямо на скалы» («Syreny»).

Пѣснь Сиренъ оказывается много дѣйствительнѣе, чѣмъ та пѣснь, въ которую вѣритъ Рыдель и которую заставляетъ нестись съ дрожащихъ струнъ. Живетъ у него лишь пейзажъ. Живетъ всюду.

Предъ нами—«Кентавръ и женщина».

Блѣднѣютъ звѣзды. Въ даль протянулась гладкая безконечная долина, лишь кое-гдѣ, словно огненно-красная рѣка—полоска кроваваго разсвѣта подъ зеленоватымъ небомъ. Тихо. Вдругъ по росѣ застучали копыта. Прозвучалъ громкій стонъ и пропалъ безъ эхо... Во мглѣ виднѣется конскій хребетъ да бѣлыя плечи. По вѣтру развѣвается струя желто-сѣрыхъ волосъ. Надъ ясной головой и бѣлоснѣжнымъ тѣломъ, около котораго обвились могучія руки, нагнулась другая голова—темная, обросшая. Это—Кентавръ. Въ безстыдныхъ объятіяхъ онъ съ громкимъ топотомъ уноситъ обнаженнную женщину безъ чувствъ. Скрылись они во мглѣ... затихаетъ топотъ... летятъ на край свѣта («Centavr i kobieta»).

Въ такомъ же родѣ и остальныя античныя стихотворенія Рыдля—великолѣпныя картины въ духѣ Бёклина, этого «исповѣдника природы», который любитъ форму для формы, цвѣтъ для цвѣта, умѣетъ разоблачать въ пейзажѣ психологическій моментъ и двумя-тремя незначительными на первый взглядъ подробностями даетъ зрителю возможность догадаться о невидимомъ присутствіи живого «существа», или его «призрака» среди пейзажа.

Таковъ и польскій поэтъ—возродитель античнаго миѳа, понимающій неразрывную гармонію между пейзажемъ и человѣкомъ, этимъ «случайнымъ гостемъ» неизмѣннаго во всѣхъ положеніяхъ величественнаго пейзажа.

V.

Главная область литературной дѣятельности Рыдля падаетъ, конечно, на драму. Если въ лирикѣ онъ почти свободенъ отъ чуждыхъ вліяній, то этого нельзя сказать о драмѣ. Въ той или иной степени Метерлинкъ былъ и остается образцомъ для Рыдля. А за Метерлинкомъ слѣдуетъ Гауптманъ. «Потонувшій колоколъ» оказалъ громадное вліяніе на лучшую пьесу этнографическаго характера польскаго писателя—«Заколдованный кругъ» («Zaczarowane kolo»).

И если польскіе критики, а между ними и А. Брикнеръ, считаютъ сходство случайнымъ, то намъ кажется, что случайность такова же, какъ зависимость «Разрыва-травы» Гославскаго отъ пьесы Гауптмана. Критикъ говоритъ, что названной пьесой Рыдель очаровалъ и зрителей и читателей: очаровалъ ихъ тонко отдѣланнымъ и характернымъ языкомъ. Длинныя или панегирико-макароническія привѣтствія, влагаемыя въ уста воеводы, грубоватые черти, сантиментальная панна въ духѣ Руссо, поэтъ природы Мацюсь, таинственный шепотъ водяныхъ существъ, совѣты лѣсного дѣдушки—все это исполнено артистически. И міръ реальный удачно переплелся съ фантастическимъ. Особеннно удачной кажется А. Брикнеру интрига: воевода вполнѣ увѣренъ, что никогда не осудитъ невиннаго. А между тѣмъ черти устраиваютъ такъ, что онъ долженъ осудить на смерть именно невиннаго и этимъ выполнить договоръ.

И что еще замѣчательно въ пьесѣ, это—своеобразный языкъ, полный архаизмовъ, великолѣпный старопольскій языкъ, котораго не знали ни Каспровичъ, ни Словацкій. Наконецъ, и безукоризненные стихи—изящные, полные аромата старины. Вообще, уже не разъ было отмѣчено, что отличительная черта Рыдля — любовь къ прекрасному языку. Поэтъ какъ бы господствуетъ надъ поэтической фразой: «его плавные стихи дрожатъ и звучатъ, его строфы ласкаютъ слухъ роскошной и волнистой гармоніей» (Т. Грабовскій).

Какъ популяризація польскаго фольклора, «Заколдованный кругъ»,

получившій премію на драматическомъ конкурсѣ и обошедшій всѣ польскія сцены, занимаетъ выдающееся мѣсто, хотя желаніе оставаться съ начала до конца на строго-этнографической почвѣ много повредило автору. Правда, въ началѣ публика этого не замѣчала: во всѣхъ народныхъ легендахъ и повѣрьяхъ, и образныхъ выраженіяхъ было столько свѣжаго и глубоко національнаго, что излюбленныя историческія пьесы, бравшія сюжетами лучшія страницы польскаго прошлаго, показались трескучими мелодрамами. Въ смыслѣ «людовости» пьесу Рыдля можно сравнить только со «Свадьбой» Станислава Выспянскаго. Глубокой показалась и идейная сторона «Заколдованнаго круга», какъ и всякой символической пьесы въ родѣ трилогіи Вагнера.

Содержаніе ея заключается въ томъ, что воевода (дѣйствіе происходитъ подъ Краковомъ) стремится во что бы ни стало сдѣлаться гетманомъ, а мельничиха страстно хочетъ удержать покидавшаго ее любовника Яська. Въ своемъ страстномъ желаніи оба не останавливаются ни передъ чѣмъ. Совершаютъ преступленіе и несутъ наказаніе. Мельничиха чувствовала, что своими чарами не удержать ей Яська. И она плѣнила его перспективой богатства; если онъ убьетъ мельника, то станетъ хозяиномъ мельницы. Старикъ убитъ Яськомъ въ лѣсу. Слѣды скрыты. Но счастья влюбленнымъ нѣтъ. Онъ бросается въ озеро. Она сходитъ съ ума.

Одновременно идетъ нѣчто подобное и съ воеводой. Воевода во что бы ни стало хочетъ держать въ рукѣ гетманскую булаву, но настоящій гетманъ—его двоюродный братъ. Бѣсъ знаетъ всѣ помыслы воеводы и нашептываетъ слѣдующее: въ саду растетъ дерево, посаженное при рожденіи брата; стоитъ срубить его, и въ ту же минуту братъ умретъ. За совѣтъ и помощь воевода обѣщаетъ бѣсу душу, но съ оговоркой, если онъ, воевода, осудитъ невиннаго на смерть. Дерево срублено, братъ умираетъ, воевода получаетъ грамоту на гетманство, и въ то же утро осуждаетъ на смерть дровосѣка, котораго нашли около трупа мельника. Такимъ образомъ, воевода въ рукахъ бѣса по всѣмъ пунктамъ. Является мельничиха, признается, что убійство совершила она съ любовникомъ.

Надъ сценой царитъ фатумъ, но не античный, а народный, который фигурируетъ въ любой сказкѣ.

Одно изъ удачныхъ объясненій «Заколдованнаго круга» принадлежитъ В. Фельдману. «Что намъ говоритъ это произведеніе Рыдля? — Въ человѣческой жизни бываютъ удивительные случаи сплетенія преступленій и наказаній, происходящихъ отъ страстей, напр., гордость, надменность (магната), любовное бѣснованіе (у крестьянина). Истины, не особенно новыя, къ тому же въ искусствѣ онѣ не оказываются истинами, если наказаніе постигаетъ воеводу; какъ слѣдствіе осужденія имъ на смерть дровосѣка въ силу случайной ошибки. Поэтому случайность влечетъ за собою наказаніе надменнаго магната, а не желѣзная логика его характера, не Немезида. И съ того момента, когда слѣпой случай начинаетъ играть такую роль,—уже нѣтъ рѣчи о справедливомъ драматическомъ Рокѣ. Больше трагизма въ исторіи Мельничихи и Яська. Вообще, эта половина пьесы отличается настоящей силой, рисуетъ настоящія страсти, настоящихъ людей. Однако и она все-таки связана съ міромъ магнатовъ, и связана такимъ способомъ, который совершенно уничтожаетъ значеніе пьесы.

«Соединительными нитями являются сверхъестественныя существа: Борута, Куцый, Лѣсной Дѣдушка. Кто такіе они? Символы человѣческихъ страстей? Олицетвореніе могучихъ стихій природы, какъ въ «Потонувшемъ колоколѣ?» Ни то, ни другое. Что они тамъ дѣлаютъ? Откуда берутся утопленники, которыхъ пѣніе доносится съ озера? Въ лучшемъ случаѣ мы имѣемъ здѣсь готовый аппаратъ народныхъ преданій и литературныхъ реминисценцій, очень часто, аппаратъ необыкновенно наивный, при всей растянутости пристегнутый слабо и механически, но, во всякомъ случаѣ, живописный, эффектный, театральный, хотя и низводящій философію до народной сказки, драму до басни, басню до небылицы. Къ небылицѣ, и то давно отзвучавшей, принадлежитъ фигура глупаго Мацюся, какъ символъ наивной простоты и деревенской чистоты, которая побѣждаетъ дьявольскія силы. Мацюсь хорошо изучилъ фольклоръ и знаетъ, какъ бороться съ

Миранда

Дѣти

КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЫ ДѢТЕЙ.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА

Куцымъ. Но его натура не является образомъ ни стихіи простолюдина, ни великана-народа».

Мнѣніе Фельдмана интересно, но далеко не является чѣмъ-нибудь непреложнымъ, такъ какъ въ произведеніяхъ литературы критикъ не цѣнитъ этнографическихъ достоинствъ. Много удачнѣе его взгляда оказывается мнѣніе П. Хмелевскаго, хотя и послѣднее далеко не глубоко. Хмелевскій находитъ, что въ «Заколдованномъ кругѣ» Рыдель выводитъ чудесное въ духѣ современно народномъ, наивное и простое, вызывающее то смѣхъ, то страхъ. Поэтому авторъ правильно назвалъ его «драматической сказкой». Драмой назвать его во всякомъ случаѣ нельзя. По летучести и гибкости воображенія и поэтическому настроенію сказка эта, безъ сомнѣнія, выше «Стеклянной горы» («Szklannej Góry») и «Чудодѣвы» («Cud-Dziewicy») Сигизмунда Сарнецкаго. Но въ литературномъ отношеніи она принадлежитъ къ той же категоріи. Правда, адскія силы — серьезный Борута, шляхетскій дьяволъ, и комическій Куцый, мужицкій дьяволъ,—читаютъ въ душахъ человѣческихъ ихъ намѣренія. Но они не только подсовываютъ имъ средства для исполненія, а сами же принимаютъ въ этомъ большое участіе, участіе черезъ-чуръ большое съ точки зрѣнія мотивировки коллизій и драматической катастрофы. Вырубка явора по совѣту Боруты дѣлается причиной смерти гетмана; гнѣвъ Лѣсного Дѣдушки и споенный дьяволами дровосѣкъ, съ одной стороны, облегчаютъ убійство мельника, а съ другой—осужденіе на смерть невиннаго, что Борутѣ было нужно для того, чтобы выиграть пари у Воеводы. Такіе мотивы достаточны для сказки, но не для драмы; они не могутъ удовлетворить ни разума, ни сердца.

Одинъ только Лѣсной Дѣдушка сильнѣе привлекаетъ къ себѣ вниманіе зрителей, и то, главнымъ образомъ, въ томъ мѣстѣ драмы, когда онъ, какъ Духъ Природы, стерегущій ея сокровища отъ надоѣдливой жадности людей, отгоняетъ дровосѣка отъ дуба. Когда говоритъ прекрасную рѣчь объ уничтоженіи лѣсовъ, состоящихъ изъ существъ, родственныхъ человѣку:

— Знаете ли вы, что каждый листочекъ, каждый камень горы, каждое дерево и весь лѣсъ, это—братскія вамъ созданія? Въ глупой гордости вы думаете, что мертвы и нѣмы эти ваши товарищи, эти ваши братья съ земли... Нѣтъ, это вашъ родъ сдѣлался глухъ къ ихъ разговорамъ, къ ихъ шопоту и пѣнію.

VI.

Вопреки Фельдману, отказавшемуся понять Мацюся, Хмелевскій даетъ правдивое объясненіе. Полуземное, полуволшебное существо не желающее ничего, довольное своимъ состояніемъ, живущее въ мирѣ съ природой, понимающее голосъ птицъ, воплощающее въ звукахъ своей волшебной дудки все то, о чемъ оно мечтаетъ,—Глупый Мацюсь представляетъ собой олицетвореніе тоски по пѣснѣ. Дьяволъ не можетъ подступиться къ нему, потому что онъ не поддается никакой страсти, не знаетъ ни жадности, ни суеты, ни любви. Пѣснь для него — все. Откладывая въ сторону свою дудку, онъ дѣлается обыкновеннымъ деревенскимъ парнемъ — грязнымъ, оборваннымъ, безтолковымъ. Потому что не внѣшній видъ, а душа его, очарованная пѣсней, составляетъ его силу, его чары, дѣйствующіе и на людей, и на нечистыхъ духовъ.

Изъ міра реальнаго удачнѣе другихъ, по мнѣнію критика, личность Мельничихи,—молодой страстной жены старика, влюбленной въ сильнаго парубка Яська, готовой на преступленіе и совершающей его руками того же Яськи. Когда послѣдній утопился подъ вліяніемъ угрызенія совѣсти и суевѣрнаго страха передъ привидѣніемъ Мельника, — она сошла съ ума. Въ этой фигурѣ жизнь такъ и бьетъ: она начерчена ясно и пластично. Но этой жизни нѣтъ въ фигурахъ шляхетскихъ: въ Воеводѣ, Кастелянѣ, Бжехвѣ. Это—манекены, говорящіе рѣчи въ панегирико-макароническомъ стилѣ, отдѣланные авторомъ старательно, но по одному шаблону. Нѣтъ настоящей жизни и въ женѣ Воеводы. Она декламируетъ прекрасные стихи. Это—книжный этюдъ объ идиллической поэзіи XVIII вѣка во Франціи, но не въ Польшѣ. Благодаря этимъ мелочамъ, общій духъ «Заколдованнаго

круга», за исключеніемъ Глупаго Мацюся, получается скорѣе насмѣшливый, чѣмъ серьезный. Авторъ какъ-будто самъ забавлялся, пересоздавая народныя сказки и для забавы же далъ ихъ обществу. Этой цѣли онъ достигъ вполнѣ. Сказку его можно съ удовольствіемъ читать и смотрѣть на сценѣ. Можно даже волноваться, когда на сцену выступаетъ Глупый Мацюсь. Но не займетъ она нашу мысль новыми идеями. Не укажетъ она новыхъ, мало извѣстныхъ сторонъ человѣческой души. А галлерею артистическихъ образовъ въ поэзіи обогатитъ развѣ тремя фигурами.

Расходясь во многихъ пунктахъ, оба критика значительно выясняютъ поэтическое значеніе лучшей изъ пьесъ Рыдля, почему изъ отзывовъ остальныхъ критиковъ, писавшихъ о «Заколдованномъ кругѣ, приведемъ лишь мнѣнія Т. Грабовскаго и А. Мазановскаго.

Въ «Заколдованномъ кругѣ» первый видитъ поворотъ Рыдля къ чудесному, сверхъестественному, по образцу Словацкаго и послѣднихъ произведеній Гауптмана. Рядомъ съ фантастическимъ міромъ выводятся дѣйствительные люди, а цѣлое ведется то въ полушутливомъ, то въ полусерьезномъ тонѣ, что очень разнообразитъ дѣйствіе и придаетъ такую прелесть его драматической сказкѣ. Но въ то же время, какъ у несравненнаго Гоплана Словацкаго, здѣсь первенство, по мнѣнію Грабовскаго, принадлежитъ лицамъ реальнымъ: Мельничихѣ, Яську, Глупому Мацюсю. Критикъ соглашается съ Хмелевскимъ въ томъ пунктѣ, что какъ Мельничиха, такъ и Воевода слишкомъ зависятъ отъ Боруты и Куцаго. Слишкомъ мало они имѣютъ самобытнаго, а внутреннія побужденія изъ дѣйствій слишкомъ слабо развиты. Борута управляетъ всѣмъ потому, что Воеводѣ самому не пришла бы мысль удалить брата, а совѣтчикъ его не только подстрекаетъ его къ преступленію, но и способствуетъ ему. Поэтому ни одинъ характеръ въ драмѣ не доростаетъ даже до средней мѣры. Эти манекены могли бы жить, если бы имъ дать душу, какъ Словацкій одухотворилъ свою Балладину, и предоставить имъ свободно развиваться. У Словацкаго замѣчается послѣдовательность дѣйствій и характеровъ. У Рыдля же Адъ управляетъ всѣмъ, словно въ сказкѣ, а не въ драмѣ, —

сказка у него получается дѣйствительно какая-то особенная—«свойская», родимая, поэтическая. А личность Мельничихи выходитъ даже за рамки обыденности и блестяще говоритъ о творческихъ способностяхъ автора. Что здѣсь не обошлось безъ вліянія Гауптмана, въ этомъ Грабовскій не сомнѣвается.

Наконецъ, А. Мазановскій далеко не восторгается всѣми драматическими произведеніями Рыдля, но цѣнитъ тотъ народный, «свойскій», польскій элементъ, который ярко выступаетъ въ «Заколдованномъ кругѣ». Здѣсь Мазановскій сходится какъ съ Грабовскимъ, такъ нѣсколько и съ Хмелевскимъ: своимъ успѣхомъ произведеніе это цѣликомъ обязано тому, что составляетъ самую сказку въ этой поэмѣ, а не тому, что въ ней драматично. Дѣйствительно, Глупый Мацюсь, Лѣсной Дѣдушка, Куцый и Борута, чудеса на озерѣ и чудеса въ лѣсу, колокольный звонъ, поединки между дьяволомъ и человѣкомъ, предпринятыя Мельничихой для возбужденія любви, средства, привидѣніе Мельника—все, взятое съ натуры и изъ преданій, весь этотъ живописный фонъ дѣлаетъ то, что «Заколдованный кругъ» надолго остается въ памяти зрителей и читателей. Наоборотъ, соединеніе мужицкой сферы съ аристократической, дѣлать драматическимъ узломъ, по мнѣнію критика, неестественно и съ исторической точки зрѣнія мало правдоподобно. Насколько прелестны фигуры добрыя, поэтическія, идиллическія, насколько Мельничиха и Ясекъ выразительны и начерчены смѣлой рукой художника,—настолько фигуры шляхты и воеводы сухи и, такъ сказать, бумажны.

По поводу перваго представленія «Заколдованнаго круга» въ Петербургѣ одинъ изъ театральныхъ обозрѣвателей обратилъ вниманіе на то, что здѣсь въ своеобразномъ сплетеніи изображены народныя суевѣрія, наивныя мечтанія, страсти и губительные пороки. «Пороки и страсти, какъ злые духи, садятся за пиршескій столъ шляхтича, преслѣдуютъ крестьянина въ дому, предостерегаютъ его на дорогахъ сквозь поля и лѣса. Благостный голосъ природы, дары мечты и поэзіи, пѣсня вольная, непродажная пѣсня, какъ непродажны лучи зари, и пѣсня жаворонка удерживаютъ

и шляхту, и народъ внѣ заколдованнаго круга страстей, ведущихъ къ гибели. Наивное и прелестное въ своей наивности произведеніе дышетъ ароматомъ лѣса, того лѣса, гдѣ происходитъ главное дѣйствіе всей драмы. Тишь и тревога бора, тишь въ сердцахъ и тревога души переданы поэтически стихотворнымъ текстомъ и по-русски. Отнимите поэзію передачи и нѣтъ пьесы, до того въ ней форма и содержаніе слиты».

VII.

Болѣе подробно мы остановились на «Заколдованномъ кругѣ» потому, что эта «драматическая сказка» не только составляетъ выдающееся явленіе въ поэтической дѣятельности самого Рыдля, но представляетъ собою и одно изъ наилучшихъ популярныхъ произведеній новѣйшей польской литературы.

Остальныя драмы Рыдля, почти всѣ поставленныя въ свое время на сценѣ и пользовавшіяся различнымъ успѣхомъ, имѣютъ меньшее значеніе, хотя, по мнѣнію Т. Грабовскаго, въ сферѣ драмы Рыдель сдѣлалъ уже многое и, вѣроятно, сдѣлаетъ еще больше. «Его драма отбрасывала все внѣшнее, переходное и возсоздавала лишь предчувствія, сны, боязнь ожиданія и т. п., однимъ словомъ, элементы, выражающіе все, что самаго глубокаго и невидимаго кроется внутри насъ. Мистическій міръ романтиковъ, единеніе міра чувственнаго съ сверхестественнымъ, привидѣнія и духи снова возрождаются въ драмахъ, какъ во времена Словацкаго. Но неоромантизмъ пошелъ еще дальше, ограничиваясь естественно воплощеніемъ въ образахъ только неяснаго сознанія».

Типомъ такого рода драматической психологіи, по мнѣнію критика, служитъ «Мать» («Matka»), гдѣ находящаяся въ параличѣ Елена предчувствуетъ смерть своей матери, хотя окружающіе и скрываютъ это отъ нея. И Елена умираетъ съ руками, протянутыми въ сторону этого видѣнія. Но это произведеніе все-таки слишкомъ земное, несмотря на мистицизмъ. Оно лишено полета фантазіи и цѣльнаго стиля.

Прелестный и реальный образъ представляетъ пьеса «Отъ добраго сердца» («Z dobrego serca»). Здѣсь поэтъ показалъ, что онъ умѣетъ не

только повторять другихъ, но наблюдать жизнь народа и рисовать ее съ живой симпатіей. Сапожникъ Калинскій и дочь его Юлька вызываютъ на устахъ читателя улыбку и вмѣстѣ съ тѣмъ привлекаютъ къ себѣ. Все здѣсь просто и безъ претензій—полное отсутствіе мелодраммы.

Не такъ удачна пьеса «Напрасно» («Na marne»), направленная противъ пессимизма молодого поколѣнія и невѣрія его въ идеалы. Психологія дѣйствующихъ лицъ приводится здѣсь какъ-то схематически. Стиль—здѣсь вялый, холодный, не дѣйствуетъ на чувство и не производитъ впечатлѣнія.

Въ «Плѣнникахъ» («Jency») много поэтичности, горячаго народнаго чувства, языкъ гибкій и художественный, но характеры едва обрисованы. Поэтъ хотѣлъ перевоплотиться въ эпоху—и далъ полный грозы историческій образъ, а не драму. Лирникъ Дембецъ вышелъ чѣмъ-то въ родѣ мицкевичевскаго Албана. Свитына и Вихна, жертвы нѣмецкаго насилія, возбуждаютъ въ зрителяхъ сочувствіе, но не запечатлѣваются въ воображеніи. Въ общемъ остается мрачное настроеніе потому, что освященная ихъ геройствомъ борьба еще не окончена,—и конецъ ея неизвѣстенъ. Почему Дембецъ убиваетъ Вихну—непонятно, и, по мнѣнію критика, тотъ же самый эффектъ получился бы и безъ этого мрачнаго эпизода; вообще, судя по предшествующимъ фактамъ, поступокъ Дембеца, какъ будто недостаточно обоснованъ. О другихъ лицахъ драмы говорить не стоитъ потому, что это—лица второстепенныя. Драматическаго элемента здѣсь нѣтъ, и «Плѣнники» скорѣе—эпизодъ, чѣмъ драматическая катастрофа. Стихъ же и здѣсь, какъ во всѣхъ драмахъ Рыдля, чарующій.

Наконецъ, то, что сказано критикомъ о «Матери», онъ повторяетъ и относительно «Dies irae». Несмотря на мрачное и полное потрясающихъ эффектовъ настроеніе мистеріи, настроеніе—нѣсколько дѣланное, хотя указываетъ на усиленіе таланта и творческаго воображенія.

Болѣе подробный разборъ «Dies irae», первой по значенію, послѣ «Заколдованнаго круга» пьесы Рыдля, даетъ В. Фельдманъ. Онъ относится къ ней отрицательно. «Пришелъ судный день, предѣлъ всего, что живетъ.

Весь міръ корчится въ послѣднихъ конвульсіяхъ. Люди страдаютъ отъ необыкновенно страшныхъ физическихъ пытокъ. Земля и небо падаютъ, сходятъ со своихъ путей. Изъ потира, который несетъ послѣдній папа,—улетаютъ оплатки. На Левіафанѣ выплываетъ Антихристъ—звучатъ трубы, дивный свѣтъ ослѣпляетъ глаза, гремитъ войско духомъ, едва слышны слова: «Я справедливость и милосердіе»... Образы грозные, но дѣйствуютъ на нервы только физіологическимъ образомъ, какъ, напримѣръ, прозекторія. За тѣлесными муками мы не чувствуемъ страданій душевныхъ. Что хотѣлъ поэтъ повѣдать этими видѣніями? Мы чувствуемъ всю мощь человѣческаго страданія изъ картины Страшнаго Суда подъ перомъ Каспровича, и даже слабая душа Пежинскаго бросаетъ на это видѣніе блескъ собственнаго чувства,—но Рыдель оставилъ только рядъ мерзостей»... Приговоръ слишкомъ суровый: отъ мистеріи нельзя требовать правды,—и «необузданная» фантазія является здѣсь скорѣе достоинствомъ. Намъ кажется, что настроеніе Страшнаго Суда вообще лучше передаетъ старинная миніатюра или аляповатая хромолитографія, исполненная въ наивно-эпическомъ стилѣ простонародной фантазіей, чѣмъ полотно артиста, прошедшаго художественную школу.

П. Хмелевскій думаетъ, что фантастической мистеріей Рыдель хотѣлъ вызывать только мрачное, грозное настроеніе, но чтеніе этой мистеріи не вызвало этого именно чувства въ самомъ критикѣ, «хотя здѣсь нѣтъ недостатка въ громахъ и ударахъ, останавливаются рѣки, превращая воду въ кровь; зарева пожаровъ по всей землѣ вызываютъ несносный зной, голодъ и жажда немилосердно мучатъ людей, появляется Антихристъ,—все это только сильнѣе говоритъ воображенію мѣстами, но не вызываетъ трепетанія грозы....,—говоритъ онъ. А послѣдній образъ, гдѣ люди стоятъ мертвые, слѣпые, глухіе и нѣмые, съ раскрытыми губами, съ поднятыми вверхъ головами—вмѣсто трагическаго производитъ скорѣе комическій (?) эффектъ. Вездѣ чувствуется работа, но не вдохновеніе, къ тому работа основанная на повтореніи извѣстныхъ фразъ и не возбуждающая восхищенія для артиста, работа, произведенная черезчуръ «по-метерлинковски».

Вообще, недостатки Рыдля опредѣляются главнымъ образомъ тѣмъ, что онъ беретъ сюжеты не изъ жизни, а изъ литературы. Темы диктуетъ ему, очевидно, не жизнь, не крылатая фантазія творчества, а разсудочность, холодная эрудиція. При всей своей талантливости Рыдель никого не можетъ ни волновать, ни учить, ни увлекать. Ему трудно даже заинтересовать читателя или зрителя. Даже въ области религіозныхъ вопросовъ Рыдель остается «старовѣромъ», чѣмъ вызываетъ похвалу со стороны слишкомъ клерикально настроеннаго А. Мазановскаго. Находя слѣды Метерлинковскаго настроенія въ двухъ раннихъ произведеніяхъ Рыдля, «Matka» и «Dies irae», критикъ говоритъ, что послѣднее написано въ духѣ «христіанской вѣры, безъ боли и безъ ненависти къ Богу».

VIII.

Въ связи съ послѣднимъ наблюденіемъ мы поставили бы нѣсколько картинъ Рыдля на религіозныя темы, напримѣръ, «Тайную Вечерю».

Былъ вечеръ Пасхи. Въ глубокомъ молчаніи усѣлись Они за трапезу. Вечеръ наполнился сѣрымъ мракомъ. Полусвѣтъ сумерокъ, блѣдный и туманный, тихо ложился на столъ, покрытый бѣлой скатертью, и на ихъ лица. И тихо было. А среди этой глубокой тишины сквозь рѣшетку все рѣже и рѣже проникало дуновеніе весны. Сидя среди этихъ бѣдныхъ рыбаковъ, Онъ взялъ въ обѣ руки хлѣбъ и чашу вина—и задумчиво смотритъ въ лица учениковъ. А въ этихъ глазахъ Сына Человѣческаго играло золотое сіяніе мистическаго разсвѣта и какая-то огромная и единственная мысль... Въ ихъ глазахъ проглядывала простота сердца. Они должны были первые пить изъ чаши Любви. Они должны были первые вкусить хлѣба жизни, ибо они были просты, какъ лѣсныя птицы («Wieczerza Pańska»).

Произведеніе—безусловно художественное. Оно вызываетъ красивые образы, но не даетъ ничего новаго въ смыслѣ идеи. «Легенды» Немоевскаго, на которыя въ Галиціи воздвигнуты были гоненія не только со стороны клерикаловъ, стоятъ въ этомъ отношеніи много выше. Въ области религіи у Рыдля нѣтъ творчества.



[illegible] ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ СТРАННИКА
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА

[illegible] …ются главнымъ образомъ тѣмъ, [illegible] …, а [illegible] литературы. Темы диктуетъ [illegible] … фантазія творчества, а разсудоч[illegible] … и своей [illegible] …чительности Рыдель никого не [illegible] … ь. Ему трудно даже заинтере[illegible] … Даже въ области религіозныхъ вопросовъ [illegible] … вызываетъ похвалу со стороны [illegible] … Мазановскаго. Находя слѣды [illegible] … раннихъ произведеніяхъ Рыдля, [illegible] … ритъ, что послѣднее написано въ [illegible] … безъ ненависти къ Богу».

[illegible] …деніемъ мы поставили бы нѣсколько [illegible] …, напримѣръ, «Тайную Вечерю».

[illegible] … молчаніи усѣлись Они за трапезу. [illegible] … Полусвѣтъ сумерокъ, блѣдный и [illegible] … покрытый бѣлой скатертью, и на ихъ [illegible] …й тишины сквозь рѣшетку все рѣже и [illegible] … среди этихъ бѣдныхъ рыбаковъ, Онъ [illegible] …—и задумчиво смотритъ въ лица [illegible] … Человѣческ[illegible] играло золотое сіяніе [illegible] …омная и единственная мысль... Въ [illegible] …рдца. Они должны были первые пить [illegible] … первые вкусить хлѣба жизни, ибо [illegible] … («Wieczerza Pańska»).

[illegible] …венное. Оно вызываетъ красивые [illegible] … мыслѣ идеи. «Легенды» Немоев[illegible] … были гоненія не только со сто[illegible] … много выше. Въ области



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ СТРАННИКА.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА

Не менѣе красива его молитва—сильная, вся сплетенная изъ мощныхъ словъ, могучихъ образовъ. Поэтъ жаждетъ покоя, видитъ опору въ простой вѣрѣ—и она удерживаетъ его отъ отчаянія. Но и здѣсь нѣтъ ничего новаго. Перепѣваются старые мотивы въ новыхъ формахъ, правда, артистически прекрасныхъ. Янъ Каспровичъ со своимъ невѣріемъ стоитъ много выше вѣрующаго Рыдля. Молитва называется «Христосъ, о Христосъ».

«Изъ моего логовища, изъ черныхъ нуждъ бездны, взываю я къ Тебѣ кровавымъ плачемъ сердца, словно моряки, захваченные вихремъ, и пилигриммы въ пустынномъ странствованіи. Изъ глубины души моей—взываю я въ звѣздное пространство къ Тебѣ кровавымъ плачемъ: Христосъ, о Христосъ!

«Хотя сердце мое, до самаго дна, возмущенное пресыщеніемъ, дрожитъ, стремясь къ Тебѣ, и желаетъ Тебя, какъ алчущая росы водяная лилія, которая погружаетъ свои вѣтви въ мутное болото, а тоскующее лицо свое обращаетъ къ огненной зарѣ,—такъ и сердце мое дрожитъ, стремясь къ Тебѣ, и желаетъ Тебя, Христосъ, о Христосъ!

«Небо и земля опротивѣли мнѣ. Ты одинъ утоляешь печаль сиротливой души. И вотъ, словно заблудшая птица съ изодранными крыльями, духъ мой, упавъ къ ногамъ Твоимъ, трепещетъ и возноситъ къ Тебѣ глаза свои, ставшіе ясными отъ боли. Ты одинъ утоляешь сиротливую печаль души, Христосъ, о Христосъ!

«Приложу уста свои къ Твоимъ пригвожденнымъ ногамъ, и меня охватитъ сладкое спокойствіе Твоихъ очей. Я усталъ. Въ надоблачное пространство рвался я мыслью—и безслѣдно падалъ, гнался за туманными и обманчивыми земными огоньками... Меня охватываетъ сладкое спокойствіе очей Твоихъ, Христосъ, о Христосъ!

«За Тебя я хватаюсь дрожащими руками: не дай мнѣ погибнуть въ безбрежныхъ сумракахъ. Земля—прахъ, а я—прахъ этой земли; но не стряхивай меня съ бѣлизны Своей снѣжной одежды: сотвори во мнѣ сердце чистое, не дай мнѣ погибнуть въ безбрежномъ мракѣ, Христосъ, о Христосъ!

«Я—увядающій цвѣтокъ на жизненномъ стеблѣ. Возьми меня къ Себѣ,—я готовъ уже идти. Довольно мнѣ безумія, которое я вижу вокругъ себя. Довольно мнѣ собственныхъ паденій и воскресеній. Возьми меня въ нѣдра вѣчной тишины, возьми меня къ Себѣ. Я готовъ уже идти, Христосъ, о Христосъ!» («Chryste, о Chryste!»).

Повторяемъ, стихотвореніе не лишено силы, несмотря на основное, слишкомъ ужъ «примиряющее» настроеніе. Но библейскія художественныя формы—едва ли подходятъ къ трактовкѣ современныхъ философско-психологическихъ темъ.

И заканчивая нашъ очеркъ, мы приведемъ сопоставленіе Люціана Рыдля съ Яномъ Касправичемъ. Т. Грабовскій находитъ между ними громадное противорѣчіе. Послѣдній полонъ борьбы съ самимъ собой, въ общемъ мраченъ, иногда прозаиченъ и грубъ, какъ философствующій натуралистъ, натура страстная и необладающая парнасскимъ спокойствіемъ. Рыдель же, наоборотъ, въ своемъ народничествѣ ясенъ, свѣтелъ, трогателенъ и мягокъ. Рыдель, это—солнечная, майская, цвѣтистая прогалина, оживленная, улыбающаяся и гармоничная, словно коверъ, Каспровичъ же напоминаетъ пропасть, мрачную, устрашаюшую, полную головокружительныхъ тропинокъ и расщелинъ.

Оба они—поэты народные, съ ясно очерченной индивидуальностью. Первый соединяетъ въ себѣ романтическій идеализмъ со стремленіемъ къ реализму. Отъ второго вѣетъ натурализмомъ, первобытными инстинктами, какой-то стихіей настроенія. Каспровичъ импонируетъ содержаніемъ. Рыдель весь преданъ искусству. Это—виртуозъ, въ совершенствѣ формы заключается его сила и слабость, очарованіе и прелесть, заслуга и цѣнность. Наряду со свѣжестью, гибкостью и цвѣтистостью языка, основной его тонъ—тонъ благородный, расположенный къ мечтательности, увлекательный и нѣжный.

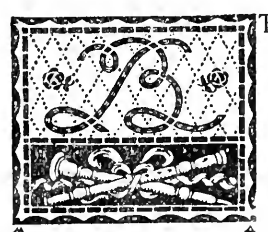
И необыкновенно характерно для послѣднихъ опредѣленій Рыдля его мечтательно-нѣжное стихотвореніе «Прошлое».

Какъ птицы сумракомъ застигнуты нежданно,
Вдали отъ теплыхъ гнѣздъ несутся на покой,

Такъ мысли все летятъ въ какой-то край желанный,
Знакомый будто мнѣ,—не знаю самъ какой.
Напрасно я ищу въ рѣкѣ нѣмой забвенія,
Что унесла струя суроваго теченья...
Порою кажется... порою мнится мнѣ:
Я вижу тихій прудъ въ тѣни березъ склоненныхъ,
Гирлянды травъ и мховъ тамъ стелются на днѣ,
На глади лилій рядъ уснувшихъ, полусонныхъ...
Вотъ лучъ пробившій мглу, на мигъ скользнулъ по нимъ;
Заискрился, исчезъ и... больше невидимъ.
Среди таинственной тиши лѣсного храма,
Подъ своды темные разросшихся вѣтвей,
Вотъ шелестъ хвороста подъ легкими шагами,
Скользящихъ межъ кустовъ и полусгнившихъ пней.
Я слышу тихій зовъ. Меня, меня назвали...
Подъ чьею то рукой вотъ вѣтви задрожали.
Что дальше, разглядѣть глаза мои хотятъ,—
Напрасно: не видать ни озера, ни лѣса.
Видѣнья милыя пугливо прочь летятъ,
Все скрыла предо мной туманная завѣса.
Не видно ничего пылающимъ глазамъ,
Мнѣ плакать хочется—о чемъ, не знаю самъ.

О „РИТМИЧЕСКОЙ ГИМНАСТИКѢ“ ПРОФ. ДАЛЬКРОЗА.

Swastica.



Въ то время какъ въ Россіи вопросы ритма на сценѣ только начинаютъ интересовать театраловъ и эстетовъ [1]), на Западѣ основалось общество, цѣли котораго сосредоточены вокругъ ритма, имѣя въ виду выявить его живое содержаніе. Учредители этого общества, инициаторомъ котораго является швейцарскій композиторъ профессоръ Жакъ Далькрозъ, въ теченіе года успѣли вдохновить значительную группу лицъ нѣмецкой и прочей интеллигенціи и, выкупивъ обширныя земли подъ Дрезденомъ, раскинули городъ-садъ Геллерау, гдѣ счастливымъ обитателямъ суждено воплотить идеалъ прекрасной діонисійской жизни въ наши, столь далекіе отъ античной красоты, годы. Предпріятіе упомянутой группы лицъ носитъ чисто идейный характеръ; примкнуть къ нему на дѣлѣ можетъ почти каждый, такъ какъ паи весьма незначительны и разсчитаны на средства трудового населенія, выселяющагося изъ центра города вслѣдствіе дороговизны. Въ этомъ краткомъ обзорѣ метода профессора Далькроза и его ритмической гимнастики мы не будемъ останавливаться подробнѣе на практическомъ оборудованіи по истинѣ великаго дѣла; мы подѣлимся лишь впечатлѣніями отъ двухъ вечеровъ ритмической гимнастики, устроенныхъ въ Варшавѣ нѣсколько недѣль тому назадъ. Профессоръ Далькрозъ, разсчитывающій посѣтить обѣ столицы Россіи не раньше чѣмъ черезъ годъ, нашелъ возможнымъ ознакомить со своимъ методомъ близкую къ германской границѣ Варшаву. Прочитанная имъ въ Филармоніи лекція и особенно живыя иллюстраціи въ лицѣ четырехъ лучшихъ ученицъ изъ Геллерау, даютъ возможность оріентироваться въ томъ, что отличаетъ новый «ритмическій» методъ отъ прочихъ

[1]) См. прекрасную статью кн. С. Волконскаго въ «Аполлонѣ» № 1 и 2 тек. года.

Миранда.
Странница

КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ СТРАННИЦЫ.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА

опытовъ эститическаго перевоспитанія хирѣющаго поколѣнія нашего вѣка, какъ нашумѣвшая школа Айседоры Дунканъ, популярная гимнастика Мюллера и т. п.

Кто такой Далькрозъ? Путешественники по Швейцаріи не разъ слушали, навѣрное, его популярныя пѣсенки въ родѣ «Chansons enfantines», «Chansons des Alpes» и пр., въ которыхъ вылилась трепетно живая любовь къ родинѣ талантливаго композитора и геніальнаго педагога. Задавшись какъ будто цѣлью похитить и вернуть человѣчеству тайну счастья, Далькрозъ сошелъ съ пути личнаго творчества, кстати весьма серьезнаго, и посвятилъ всю свою энергію и изобрѣтательность дѣлу практическаго метода, возрождающаго синтезъ родственныхъ элементовъ гимнастики и музыки. Такой методъ долженъ былъ и теоретически и практически изойти изъ понятія ритма.

Ритмомъ мы называемъ вообще всякое мѣрное дѣленіе времени или движенія, ибо время немыслимо внѣ движенія. Важнѣйшій біологическій законъ гласитъ о томъ, что ритмъ—источникъ экономіи силы, выражающейся въ движеніяхъ. Поэтому постигнуть законы ритма значитъ не только познать законы эстетики, но и научиться при minimum напряженія мускуловъ достигнуть maximum результата. Подобный процессъ экономизаціи физическаго дѣйствія производитъ на насъ впечатлѣніе благородства и изящества. Переходя къ психофизическому анализу ритмичности, мы можемъ установить два принцица, коихъ взаимоотношеніе бросаетъ свѣтъ на идею Далькроза. Эти принципы указываютъ на двоякую роль и значеніе ритма для человѣка: съ одной стороны, ритмъ представляетъ напряженіе мускуловъ въ извѣстныхъ промежуткахъ времени, съ другой—какъ идея—онъ способствуетъ осознаванію этихъ мѣрныхъ функцій. Одно безъ другого не можетъ существовать, а потому какъ развитіе, такъ и совершенствованіе каждаго изъ этихъ двухъ элементовъ взаимно обусловлены. Тонкость, быстрота, ритмическая непосредственность мускуловъ зависитъ отъ усовершенствованнаго самосознанія и, наоборотъ, самосознаніе, чувство ритма можетъ развиваться только при наличности и на фонѣ усо-

вершенствованной, инстинктивной, спонтанической дѣйственности мускуловъ. Стоитъ обратить вниманіе на то обстоятельство, что ни одна ритмическая реакція не можетъ у человѣка появиться, не вызвавъ одновременно активности мускуловъ, хотя бы только въ воображеніи. Человѣкъ, слушающій музыку и внимательно слѣдящій за ритмомъ, долженъ по крайней мѣрѣ потенціонально производить рядъ движеній акцентирующихъ, а движенія эти, съ точки зрѣнія физіологической, немыслимы безъ работы мускуловъ. Вотъ причина, почему музыка такъ легко превращаетъ внутреннее напряженіе въ собственное движеніе, почему слушатель безсознательно изображаетъ ритмъ движеніемъ тѣла.

Сентетизируя все шире и глубже, Далькрозъ пришелъ къ выводу, что ритмическую сторону музыки слѣдуетъ совершенствовать, исходя изъ понятія нераздѣльности тѣлесныхъ и духовныхъ способностей человѣка, и что, культивируя такимъ образомъ чувство ритма, мы тѣмъ самымъ выходимъ за предѣлы музыки и начинаемъ воспитывать въ себѣ и въ другихъ высшую и общую гармоничность жизни.

До сихъ поръ мы вкратцѣ излагали теорію швейцарскаго педагога. Практика, несомнѣнно, и оригинальнѣе и занимательнѣе. Раздѣляя всѣ ритмическія звенья на двѣ группы: слабыхъ и сильныхъ, Далькрозъ иллюстрируетъ первыя при помощи подниманія, другія—при помощи опусканія рукъ и ногъ. Классическимъ примѣромъ подобнаго соотношенія между звуковымъ ритмомъ и пластическимъ служатъ, конечно, марши. Но вольныя движенія учениковъ Далькроза вовсе не отвѣчаютъ обычному значенію такта, такъ какъ всѣ отдѣльныя части такта различаются ими весьма тонко. Такъ, разнообразіе волнистой линіи ритма часто варіируетъ въ своей динамикѣ независимо отъ подраздѣленій такта, и чуткое ухо интерпретирующаго тотчасъ ловитъ всѣ усложненія. Съ цѣлью достичь идеальной координаціи слуховыхъ ощущеній съ ихъ пластическимъ эквивалентомъ, ученики Далькроза упражняются въ рядѣ комбинацій изъ области ритмической полифоніи. Передъ глазами зрителей разыгрывается нѣчто въ родѣ ритмическаго канона: учитель сыгралъ ритмическій мотивъ, а уче-

ники повторяютъ его на одинъ тактъ позже. Благодаря такимъ упражненіямъ à la longue, достигается удивительная самостоятельность въ движеніяхъ рукъ и ногъ. Напр., голова двигается въ тактъ двухъ четвертыхъ, лѣвое плечо—трехъ, правое—четырехъ, а ноги *пяти четвертыхъ* такта! Конечно, подобные эксперименты, помимо слуха, развиваютъ въ высшей степени и присутствіе духа, тѣмъ болѣе что ритмы чередуются моментально, по командѣ.

Результаты ритмическихъ упражненій по методу Далькроза—прежде всего развитіе музыкальности, увѣренности и ясности въ сознаваніи ритма, качество, которое только спеціалистъ можетъ оцѣнить по достоинству. Обыкновенный смертный не имѣетъ даже понятія, до чего рѣдкимъ бываетъ даръ совершеннаго владѣнія музыкальной ритмикой Между тѣмъ, стоитъ только даже опытному дирижеру наткнуться на неожиданную запутанность, и онъ зачастую тотчасъ выбивается изъ ритмической колеи, лучшее доказательство того, что оріентировка въ ритмѣ—вещь далеко не легкая, какъ можетъ показаться при видѣ изумительно простой интерпретаціи тѣхъ четырехъ дѣвушекъ, которыя прыгали и изгибались на эстрадѣ варшавской Филармоніи.

Мы видимъ на роскошно исполненныхъ снимкахъ тѣ же и много другихъ ученицъ, весело и граціозно импровизирующихъ различныя ритмическія комбинаціи на фонѣ цвѣтущихъ газоновъ Геллерау. И намъ завидно, что есть въ Европѣ такой счастливый уголокъ, гдѣ солнце и земля вдохновляютъ людей на радость. Въ сезонѣ 1909—10 года у Далькроза было 359 учениковъ обоихъ половъ и всѣхъ національностей. Въ виду огромнаго наплыва желающихъ упражняться въ гимнастикѣ по новому методу, во всѣхъ важнѣйшихъ городахъ центральной Европы открылись курсы подъ руководствомъ лучшихъ учениковъ и ученицъ Далькроза.

Нужно ли говорить о колоссальномъ значеніи «ритмической гимнастики» для сцены? При заведеніи въ Геллерау открытъ спеціальный образовательный курсъ для артистовъ, режиссеровъ, пѣвцовъ и танцовальщиковъ. Въ богатой программѣ занятій мы находимъ всѣ степени ритмическаго

образованія, начиная дыханіемъ и равновѣсіемъ и кончая утонченіемъ мимики, выражающей самыя сложныя психическія переживанія. Методъ Далькроза уже принятъ въ главныхъ нѣмецкихъ консерваторіяхъ; кромѣ того, онъ вводится, въ качествѣ обязательнаго курса, при операхъ въ Штутгартѣ, Маннгеймѣ и Дрезденѣ. Но ни брошюры, полныя энтузіастическихъ отзывовъ такихъ музыкантовъ, какъ Феликсъ Моттль, Циммерманъ, фонъ-Шухъ и т. д., ни картинки, ни даже непосредственное зрѣлище юности и граціи, не возсоздадутъ воображенію и душѣ непосвященнаго той радости, которая, по словамъ Далькроза, дается лишь путемъ личнаго опыта.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

„КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА“ Ц. КЮИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

Е. ПЕТРОВСКАГО.

14 февраля, для прощальнаго бенефиса, даннаго въ награду за 40-лѣтнюю службу оперному режиссеру и заслуженному артисту Императорскихъ театровъ, О. О. Палечеку, представлена была въ Маріинскомъ театрѣ въ 1-ый разъ «Капитанская дочка», опера въ 4 д. и 8 картинахъ, текстъ по Пушкину, музыка Ц. Кюи. Э. Ф. Направникъ дирижировалъ оркестромъ; г-жи Аксакова, Николаева, Збруева и солистка Его Величества г-жа Больска исполняли роли Императрицы Екатерины Великой, Гриневой, Василисы Егоровны и Маши Мироновой; гг. Касторскій, Лабинскій, Лосевъ, Угриновичъ, Григоровичъ, Шароновъ, Филипповъ, Смирновъ, Чупрынниковъ, Ивановъ, Пустовойтъ и Александровичъ—роли Гринева-отца, Гринева-сына, Савельича, Дорофея, Потапа, Пугачева, коменданта Миронова, Швабрина, Жаркова, Максимыча, ефрейтора и запѣвалы; сценическая постановка О. О. Палечека; балетъ («Русская пляска» въ 3-мъ дѣйствіи) поставилъ г. Н. Легатъ.

ВЪ МАРІИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.
въ понедѣльникъ, 14-го февраля,

ПРОЩАЛЬНЫЙ БЕНЕФИСЪ

(въ награду за 40-лѣтнюю службу)
Заслуженнаго артиста ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

О. О. ПАЛЕЧЕКА

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ
представлено будетъ,
въ 1-й разъ:

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

(по Пушкину),
опера въ 4-хъ дѣйств. и 8-ми картин., музыка Ц. Кюи.
Сценическая постановка О. О. ПАЛЕЧЕКА.
Роль „Маши" исполнитъ Солистка Его ВЕЛИЧЕСТВА Г-жа Больска.

Дѣйствующія лица:

Императрица Екатерина Великая	Г-жа Аксакова.
Андрей Петровичъ Гриневъ, премьеръ-маіоръ въ отставкѣ	Г-нъ Касторскій.
Авдотья Васильевна, его жена	Г-жа Николаева.
Петръ Андреевичъ, ихъ сынъ	Г-нъ Лабинскій.
Савельичъ, дядька	Г-нъ Лосевъ.
Дорофей, хозяинъ	Г-нъ Угриновичъ.
Потапъ, козакъ	Г-нъ Григоровичъ.
Вожатый (Пугачовъ)	Г-нъ Шароновъ.
Иванъ Кузьмичъ Мироновъ, комендантъ Бѣлгородской крѣпости	Г-нъ Филипповъ.
Василиса Егоровна, его жена	Г-жа Збруева.
Маша, ихъ дочь	Г-жа Больска.
Алексѣй Ивановичъ Швабринъ, прапорщикъ	Г-нъ Смирновъ.
Иванъ Игнатьевичъ Жарковъ, поручикъ	Г-нъ Чупрынниковъ.
Максимычъ, урядникъ	Г-нъ Ивановъ.
Ефрейторъ	Г-нъ Пустовойтъ.
Чумаковъ, запѣвало	Г-нъ Александровичъ.

Артистками и артистами балетной труппы исполнена будетъ въ 3-мъ дѣйствіи— „Русская пляска"—постановка балетмейстера Н. Г. Легатъ.

Гарнизонные солдаты, жители, мятежники, придворные.
1775 г.

Капельмейстеръ Э. Ф. Направникъ.

Начало въ 8 час. Окончаніе около 12 час.

Билеты можно получать въ кассѣ Маріинскаго театра, съ 10-ти час. утра.

№ 1 (14-го Февраля 1911 г.).

Подробное разсмотрѣніе музыкальныхъ качествъ новой оперы Ц. А. Кюи умѣстно и возможно лишь въ общемъ обзорѣ дѣятельности композитора. Новое музыкальное произведеніе займетъ при этомъ условіи тотъ вѣрный и подобающе освѣщенный планъ, на которомъ и достоинства и недостатки его, какъ личные, такъ и родовые, выступятъ отчетливо и легко объяснимо. Относительная незначительность музыкальнаго содержанія скажется тогда, какъ результатъ естественнаго утомленія творческой энергіи, создавшей «Кавказскаго плѣнника», «Ратклифа», «Анджело», «Флибустьера», «Сарацина». При томъ же особыя задачи предстояло преодолѣть этой энергіи, тѣ задачи, которыя въ общей внѣшности оперы отразились, какъ нѣкоторыя новыя черты, ей одной свойственныя и ее отличающія: 1) «Капитанская дочка» является первой большой и серьезно задуманной оперой Ц. А. Кюи на русскій сюжетъ [1]); 2) она написана на прозаическій текстъ, въ большей части съ точностью заимствованный изъ Пушкинской повѣсти, слѣдовательно далекій отъ условностей опернаго шаблона. Сдѣлать то, что составляетъ предметъ жизненнаго и житейскаго разговора, *непосредственно* предметомъ пѣнія, иными словами подмѣнить форму разговора, ничего не мѣняя въ матеріалѣ его, формой пѣнія, было задачей столь-же трудной, сколько и неблагодарной, ибо въ художественно успѣшномъ рѣшеніи ея—залогъ ея незамѣтности. Публика должна не замѣтить пѣнія, иначе послѣднее при малѣйшемъ уклонѣ въ сторону «оперы» грозитъ поставить многихъ изъ дѣйствующихъ лицъ въ смѣшное положеніе. Сдѣлать поющими Савельича, коменданта Миронова, Жаркова и т. д., не будучи при этомъ итальянскимъ «веристомъ» и не предназначая свою оперу для итальянской публики, требуетъ отъ композитора болѣе самоотверженія, чѣмъ вдохновенія, и сверхъ того, большой разсчетливости въ выборѣ средствъ, большой опытности въ своемъ искусствѣ.

---

[1]) Въ оперѣ «Кавказскій плѣнникъ» русскимъ является только главное дѣйствующее лицо. Одноактный «Снѣжный богатырь», написанный для институтскаго спектакля, не предназначенъ для репертуара серьезной оперной сцены.

И, поставленная въ перспективу съ другими операми того же maestro, «Капитанская дочка» дѣйствительно свидѣтельствуетъ о значительномъ накопленіи опыта въ пользованіи средствами музыкальнаго выраженія, отразившемся и большей свободой, и большей цѣледостижимостью въ распоряженіи ими, а въ общемъ—бо̀льшей законченностью, гладкостью и цѣльностью внѣшней формы. Убыло вдохновенія, прибыло искусства, но въ основныхъ чертахъ своего творчества авторъ остался вѣренъ себѣ. Онъ вѣренъ себѣ и въ типѣ мелодической декламаціи, и въ типѣ кантилены, и въ прелести нѣжныхъ, мечтательно-тающихъ гармоній. Относительно степени, въ которой композиторъ овладѣлъ русскимъ сюжетомъ, въ которой музыка его явилась проникнутой духомъ этого сюжета, можно быть нѣсколькихъ мнѣній. Личное впечатлѣніе говоритъ намъ, что лишь grisaille оркестроваго колорита, воздержность въ раздачѣ пѣвцамъ и скрипкамъ высокихъ нотъ, отсутствіе пристрастія къ рѣзко акцентированной, неподготовленной нонѣ, къ сочному и богатому аккорду струнныхъ, достигаемому умноженіемъ партій, удерживаетъ партитуру «Капитанской дочки» отъ сходства съ партитурами Джордано или Чилеа, куда она замѣтно тяготѣетъ какъ отношеніемъ музыки къ сюжету, какъ типомъ мелодическихъ построеній, такъ и вообще родствомъ оперно-драматическихъ идеаловъ. Послѣ «Мадемуазель Фифи» и «Маттео Фальконе» въ такомъ впечатлѣніи нѣтъ неожиданности, въ такомъ отношеніи къ сюжету и матеріалу нѣтъ непослѣдовательности.

Различать это и многое иное, повторяемъ, было бы умѣстно при обзорѣ опернаго творчества Ц. А. Кюи вообще. Но, входя въ театръ, предпочтительнѣе не помнить о неимѣющихъ въ данномъ случаѣ никакого отношенія къ «Капитанской дочкѣ», «Ратклифѣ», «Флибустьерѣ», «Сарацинѣ» и др. операхъ Ц. А. Кюи, ни другихъ авторовъ, чтобы охранить по возможности впечатлѣніе отъ предисловій, сужденіе отъ сравненій, и насладиться театральной иллюзіей, какъ замкнутымъ въ себѣ моментомъ. Стремясь по возможности не дробить полученную иллюзію на части музыкальную, сценическую, литературную и т. под., мы не отдалимся, полагаю,

отъ правды, сказавъ, что основнымъ тономъ, опредѣлившимъ гармонію впечатлѣнія на спектаклѣ 14 февраля, было качество, для современнаго театра довольно рѣдкое: *простота.* Въ той или иной степени новое зрѣлище новой оперы могло и. должно было имѣть свое обаяніе для части слушателей и зрителей, и если послѣдніе хотѣли дать себѣ отчетъ въ источникѣ этого обаянія, они могли бы согласиться, что это было именно обаяніе простоты, прелесть которой можетъ ощутиться какъ нѣчто своеобразное и даже новое въ дни всевозможныхъ и торопливыхъ исканій, въ періодъ лихорадки исканій, когда порою не сознается отчетливо *что* собственно ищется, и когда, вслѣдствіе этой безотчетности и этой торопливости, дѣйствительныя находки нерѣдко перемѣшиваются съ разнородными поддѣлками. Въ числѣ послѣднихъ совершаются иногда и поддѣлки простоты. Но та простота, объ обаяніи которой сказали мы, была сильна именно своей неподдѣльностью, ибо источникъ ея находился въ силѣ Пушкинскаго генія. Въ изображенной исторіи, въ вереницѣ лицъ, ее создавшихъ и ее претерпѣвшихъ, заключалась, конечно, наибольшая сила воздѣйствія на чувство и воображеніе зрителя. Глазамъ, привыкшимъ видѣть на современной сценѣ исторію замысловатыхъ и разнообразныхъ болѣзней, хотя бы и сердечныхъ, была показана, чудесная, какъ правда, сказка о здоровомъ человѣкѣ, здоровомъ духѣ, здоровомъ сердцѣ. И это было столь просто, что даже не казалось архаичнымъ. Заботой остальныхъ сотрудниковъ спектакля было не погрѣшить противъ этого даннаго поэтомъ основного тона. Возрастъ композитора предохранилъ партитуру, а слѣдовательно и музыкальную часть спектакля отъ ухищреній, поисковъ, дерзновеній, гармоническихъ и инструментальныхъ авантюръ и открытій. Традиціи О. О. Палечека предохранили режиссерскую часть отъ всякихъ преднамѣренностей и проявленій индивидуальнаго творчества. Въ довершеніе всего декораціи были написаны не живописцемъ, а знающимъ тре-

---

[1]) Напечатана въ Bulletin Francais de la S. I. M. 1909, №№ 1 и 2. Цитируемое письмо въ № 2, стр. 117.

бованія сцены декораторомъ-специалистомъ. Сцена была просто мѣстомъ дѣйствія, а не мольбертомъ художника вмѣстѣ съ тѣмъ; и дѣйствіе совершалось какъ дѣйствіе, не какъ попутная демонстрація принциповъ новой теоріи вмѣстѣ съ тѣмъ.

«Я знаю край, гдѣ все, что можетъ сниться»,
«Трепещетъ въявь».

Гдѣ бы ни находился край, на который намекаетъ воздушный стихъ Фета, для городского обывателя онъ помѣщается большей частью въ границахъ театральной сцены. И когда въявь начнутъ трепетать передъ нимъ образы первыхъ литературныхъ пристрастій, всегда милые и дружественные свидѣтели расширявшихся горизонтовъ юношеской мысли, въ этотъ вечеръ зритель точно окруженъ старыми друзьями и знакомыми. Многое говоритъ за то, что не однимъ равнодушіемъ, не одной разсѣянной скукой, не однимъ поверхностнымъ любопытствомъ опредѣлится тонъ его театральныхъ настроеній.

Семья Гриневыхъ, проводы Петруши, жуткая ночь и жуткіе сны на постояломъ дворѣ, странный вожатый, ворчливый Савельичъ и смѣшная исторія съ тулупомъ... Сцена за сценой, картина за картиной, съ неторопливостью хроники, съ простотою и скромностью жизненнаго происшествія развертывается знакомая повѣсть, оживаетъ въ лицахъ, звучитъ въ голосахъ...

Бѣлогорская крѣпость, старательно и дѣловито марширующіе старики, маленькій дѣтски-незатѣйливый романъ, провинціальная исторія со стихами, мальчишеской дуэлью, склянками лекарствъ и непреклонностью родителей... Плавно, незамѣтно, и—наибольшее волшебство простоты—столь-же естественно, какъ день переходитъ въ ночь, идиллія превращается въ эпопею... Но въ настоящую эпопею! Ибо, какъ Коранъ въ миніатюрной рукописи, спрятанной въ грецкій орѣхъ, остается Кораномъ, такъ Иліада, перемѣщенная въ Бѣлогорскую крѣпость, остается Иліадой. Тщетно искавшуюся въ мечахъ и щитахъ, броняхъ и шлемахъ условнаго классицизма, тайну эпопеи геній поэта находитъ и подлинно оживляетъ въ странной и

19  10

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 11-го НОЯБРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ
въ первый разъ

ЖУЛИКЪ.

Пьеса въ 5-ти дѣйствіяхъ, соч. **И. Н. Потапенко.**
Декорація 5-го дѣйствія гл. декоратора г. **Лавдовскаго.**

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Максимъ Петровичъ Стоустовъ. . . г. Сашинъ.
Анна Сергѣевна, его жена . . . . г-жа Благово.
Аркадій Максимовичъ Стоустовъ, врачъ, занимающій въ Петербургѣ видное положеніе по врачебной администраціи . . . . г. Садовскій,
Михаилъ Максимовичъ, студентъ изъ Петербурга. . . . . г. Сазоновъ.
Василій Васильевичъ Черпатовъ. . г. Правдинъ.
Агнія Васильевна Лихонина, его дочь, вдова . . . . г-жа Лешковская.
Липочка, ея дочь . . . . г-жа А. Щепкина.
Юрій Платоновичъ Громбицкій. . . г. Бравичъ.
Валентина Леонтьевна, его жена. . г-жа Яблочкина.
Леонидъ Александровичъ Вахрушинъ, прокуроръ. . . . . г. Рыжовъ.
Бакалинскій, врачъ. . . . . г. Лавинъ.
Петръ Ивановичъ Хмыринъ, членъ городской управы . . . . г. Красовскій.
Кудеяровъ, адвокатъ . . . . г. Музиль.
Марья Андреевна Азбестова, богатая домовладѣлица, вліятельная въ городѣ женщина. . . . . г-жа Садовская.
Метрдотель . . . . экст. Уменушкинъ.
Горничная Стоустовыхъ . . . . экст. Щербиновская.
Лакей Черпатовыхъ . . . . экст. Галинъ.

Городскіе дѣятели, дамы, пріѣзжіе въ лечебномъ курортѣ, официанты.
Дѣйствіе происходитъ въ губернскомъ городѣ.

Постановка режиссера **И. С. Платона.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

Билеты можно получать, съ 10-ти час. утра въ кассѣ суточной продажи Малаго театра



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропеч. А. А. Левенсонъ.
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ.

смѣшной на первый взглядъ героической богадѣльнѣ. Дѣйствующія и чувствующія лица, сохраняя свою обыденность и житейскую непримѣтность, не теряя своихъ трогательныхъ, ни своихъ смѣшныхъ чертъ, обнаруживаютъ ту цѣльность душевнаго матеріала, которая дѣлаетъ ихъ героями перевернутой страницы исторіи, родственными простымъ душамъ персовъ Ксенофонта, троянцевъ Гомера... И съ той же неподражаемой правдой, когда послѣ страховъ, бѣдствій и скорбей, надо показывать людское счастье, вихрь и громъ героизма смѣняется ласковымъ вѣяньемъ сказки: чудесно спасенъ герой, чудесно спасена героиня, и сама сѣверная Семирамида является въ довершеніе всего, чтобы окончательно переполнить мѣру воображенія зрителя, блестящимъ и торжественнымъ аккордомъ восхитить его сочувствіе. Въ оперѣ это заключительное появленіе не такъ сказочно-поэтично, какъ въ романѣ: театральность апоѳеоза смѣшана здѣсь съ сухостью оффиціальнаго приказа. Но опера такъ длинна, что зритель радъ окончанію и мирится съ театральностью заключенія, театральностью, вовсе чуждой тону, характеру и лицамъ изображенной исторіи. На недостатокъ содержанія онъ не можетъ пожаловаться: то, что разъ было отогрѣто на пушкинскомъ сердцѣ, никогда не теряетъ своей жизненной теплоты.

Вдохновеніе и сила талантливой музыки дѣлаютъ то, что деревенскій романъ Татьяны или карточныя неудачи Германа могутъ представиться въ рамкахъ театра событіями болѣе яркими и болѣе значительными, чѣмъ приключенія Пугачева, Гринева и Маши Мироновой. Но замѣчательная пластичность всѣхъ образовъ «Капитанской дочки» опредѣляетъ ихъ сценическую цѣнность, а драматизмъ нѣкоторыхъ ситуацій — пригодность повѣсти, какъ матеріала для театральнаго зрѣлища. Инстинктивно чуящій сценическія выгоды, французскій музыкантъ за-долго до русскаго композитора увлекался мыслью извлечь изъ «La fille du Capitaine» сюжетъ для оперы. Въ перепискѣ Эммануэля Шабріе [1]), автора «Гвендолины» имѣется одно изъ писемъ, посвященное этому проекту, развивающее эту мысль.

[1]) Напечатана въ Bulletin Français da la S. I. M. 1909, №№ 1 и 2. Цитируемое письмо въ № 2, стр. 117.

Оно обращено къ G. Costallat и датировано: Mardi matin 188... (?). Приводимъ его полностью:

Ce qui est certain, c'est que je gobe très fortement *la Fille du Capitaine*. C'est brutal, c'est attendri, c'est d'un kosak achevé et d'une couleur de tous les diables; les types de Savelitch, le domestique de Piotr, de Pougatcheff, de Macha, de Chaborine *(sic)*, du petit ménage militaire, du Pope et de sa femme, ce serait ravissant à faire. Il y a même de la bouffonnerie,— et du spectacle avec les Assauts et une situation superbe entre Pougatcheff, Macha, Chaborine et Piotr; c'est un vrai drame, très intime, bien humain».

«Je viens adresses le volume à Gallet. Je veux faire ça—et ça sentira la chandelle, je t'en réponds, ce sera d'un verve endiablé, avec des mineurs exquis pour la petite Macha. Mais il faut faire la pièce; pour un malin, elle y est, absolument».

«Attendons encore».

«Surtout n'en parle pas».

Уклонился ли либреттистъ Галлэ отъ приглашенія, или самъ Шабріе охладѣлъ къ своей мечтѣ, но только послѣдняя не осуществилась. Можно предположить, что въ обработкѣ французскаго либреттиста романъ превратился бы въ болѣе эффектную театральную пьесу и въ болѣе рутинное оперное либретто. Были бы откинуты замедляющія дѣйствіе семейныя сцены въ домѣ Гриневыхъ; вѣроятно, измѣнилась бы для болѣе эффектнаго паденія занавѣса развязка пьесы и навѣрное исчезло бы обиліе милыхъ русскому слушателю чертъ и черточекъ. Главное же, дѣйствующія, точнѣе сказать «живущія» лица превратились бы въ героевъ, въ особую породу оперныхъ существъ, ни на мгновеніе не забывающихъ о высокой чести дѣйствовать на подмосткахъ «Académie Nationale». Эта возможность превращенія «Капитанской дочки» въ «оперу» освѣщаетъ должнымъ образомъ главное достоинство новаго произведенія Ц. А. Кюи. Тактъ, съ которымъ музыкантъ взялся аккомпанировать Пушкинскому разсказу, сказался въ рѣшимости сохранить для вокальныхъ партій прозаическій текстъ. Стихъ въ рѣчахъ и разговорахъ лицъ «Капитанской дочки» былъ бы первой

фальшью, вносимой условностью опернаго либретто. Вѣрная понятому тону, музыка не выступаетъ на первый планъ, не мѣшаетъ впечатлѣніямъ зрителя, не придаетъ имъ характерной оперной окраски. Талантъ композитора, наиболѣе опредѣлившійся въ области романса, т. е. музыки по существу своему «домашней», помогъ ему выдержать большинство сценъ оперы въ этомъ домашнемъ тонѣ, скромномъ, незначительномъ, малозамѣтномъ, уклоняющемся отъ опаснаго въ данномъ случаѣ опернаго краснорѣчія. Даже когда развертываются воинственныя и драматическія сцены въ крѣпости и домашній тонъ становится блѣдноватымъ, мелковатымъ и недостаточнымъ, недостатокъ этотъ предпочтительнѣе возможности впасть въ шаблонно-яркую героическую марціальность à la Мейерберъ... Ухо не ищетъ лейтъ-мотивовъ, память не задерживаетъ просто мотивовъ... Чуть-чуть по оперному жестокая віолончель въ романсѣ Маши быстро забывается, дуэты (и довольно милые!) какъ-то извиняются, поэзія представленной исторіи покрываетъ и прикрываетъ скудные ансамбли, бывшіе тщетными напоминаніями объ оперѣ, и только «балетъ» своей традиціонной «умѣстностью» воскресилъ на мгновеніе типъ старой оперы въ ея неизгладимо яркихъ и характерныхъ чертахъ.

В. Д. Кoргановъ. Бетховенъ. Біографическій этюдъ, съ иллюстраціями. Спб. 1910, изд. т-ва М. О. Вольфъ, 939+IV стр., ц. 7 р. 50 к.

О Бетховенѣ въ Россіи писали Ленцъ, Улыбышевъ и Сѣровъ. Только ихъ книги и статьи имѣли серьезное (положительное или отрицательное, какъ Улыбышева) значеніе въ европейской литературѣ о музыкѣ. Но первые двое писали на французскомъ языкѣ (менѣе крупная по объему «Beethoven. Kunststudie» Ленца, была издана на нѣмецкомъ языкѣ), а довольно значительныя работы Сѣрова о Бетховенѣ—затерялись въ общей массѣ его журнальныхъ статей. Все остальное, появлявшееся у насъ о Бетховенѣ, не имѣетъ значенія. Незамѣтно прошло и русское изданіе 2-хъ томной біографіи творца 9-й симфоніи—Л. Ноля (1892 г.), благодаря плохому переводу. Такимъ образомъ, до настоящаго времени на самомъ дѣлѣ мы не имѣли труда, достойнаго памяти великаго художника, тѣмъ болѣе что книги Улыбышева въ русскомъ переводѣ не появлялись, а оригинальное изданіе ихъ сдѣлалось библіографической рѣдкостью. Только теперь этотъ крупный пробѣлъ заполненъ новымъ и выдающимся трудомъ В. Д. Корганова. Эта книга достойна занять почетное мѣсто въ русской литературѣ по музыкѣ.

Авторъ его—извѣстный музыкальный дѣятель въ Тифлисѣ; его перу принадлежитъ обширная монографія о Моцартѣ и рядъ работъ біографическаго и этнографическаго характера. Для своего новаго «біографическаго этюда» о Бетховенѣ (этюдомъ онъ названъ по излишней скромности—книга обнимаетъ безъ малаго 1000 страницъ!) В. Д. Коргановъ собралъ и разработалъ обширный матеріалъ. Изъ цитатъ, щедро разсѣянныхъ по всей книгѣ, и библіографическаго указателя (весьма подробнаго), въ концѣ ея, видно, что врядъ ли миновала вниманія г. Корганова хотя бы одна болѣе или менѣе серьезная книга или статья о Бетховенѣ. Подобная подготовка потребовала около 10 лѣтъ («Моцартъ» г. Корганова изданъ въ 1900 г.); подобнымъ трудолюбіемъ мало кто изъ русскихъ писателей о музыкѣ можетъ похвастать. Главную цѣнность книги представляетъ переводъ *полнаго собранія писемъ* творца безсмертной «Девятой». Ихъ количество значи-

19  10

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 16-го ДЕКАБРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ:

въ первый разъ:

ПОЛЕ БРАНИ.

Пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. І. І. Колышко.

Декораціи: 1, 2 и 4-го актовъ работы г. Гуняшева, 3-го акта—г. Цетельмана.

Съ участіемъ заслуженнаго артиста ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

г. ЮЖИНА.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Фролъ Мартынычъ Силкинъ . . . . г. Южинъ.
Трифонъ Ильичъ Корчагинъ. . . . г. Падаринъ.
Петръ Петровичъ Пыжиковъ . . . г. Васенинъ.
Графъ Амуровъ . . . . г. Ѳеоктистовъ
Николай Петровичъ Леонтьевъ . . г. Сазоновъ.
Левъ Александровичъ Кировъ . . . г. Красовскій.
Николай Ивановичъ Сомовъ. . . . г. Греминъ.
Дмитрій Петровичъ Кондрашевъ . . г. Головинъ.
Александръ Николаевичъ Спѣшневъ г. Полетаевъ.
Сергѣй Корчагинъ, сынъ Силкиной от перваго брака . . . . г. Ашанинъ.
Жоржъ Кировъ, сынъ Кировыхъ . г. Худолеевъ.
Ферафонтъ Сидоровичъ Свистунчиковъ, мѣщанинъ, сподручный Силкина г. Яковлевъ.
Гутерманъ, банкиръ . . . . г. Лебедевъ.
Федулъ, управляющій фабрикой Силкиныхъ . . . . г. Музиль.
Лакей Силкиныхъ, въ Москвѣ . . . экст. Галинъ.
Лакей Силкиныхъ, въ Петербургѣ . экст. Чиркинъ.
Лакей Кировыхъ. . . . . экст. Болтинскій.
Дарья Михайловна Силкина, жена Фрола Мартыныча . . . . г-жа Лешковская.
Марія Петровна Кирова, жена Льва Александровича . . . . г-жа Благово.
Наташа Кирова, дочь Кировыхъ. . г-жа Шухмина
Лиза Силкина, дочь Силкиныхъ . . г-жа Берсъ.
Дуня, горничная Силкиныхъ. . . . г-жа Ѳедотова 2.

Первое дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ Остальныя—въ Петербургѣ.

Между 1-мъ и 2-мъ дѣйствіями проходитъ 2½ года 2-е, 3-е и 4-е происходятъ въ теченіе сутокъ.

Постановка режиссера **С. В. Айдарова.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропеч. А. А. Левенсонъ.
Москва. Тверская. Маковскій пер., соб. домъ

тельно—1300. Въ Германіи только въ послѣдніе годы, трудами недавно скончавшагося д-ра А. Калишера, появилась въ печати вся переписка Бетховена. Собрать, провѣрить, а во многомъ и дешифрировать всѣ іероглифы и каракули великаго художника былъ трудъ исключительный; Калишеръ и посвятилъ ему почти всю жизнь. То, чѣмъ Германія теперь гордится (изданной перепиской Б.), мы имѣемъ уже на русскомъ языкѣ и притомъ за значительно болѣе низкую цѣну. Трудъ переводчика писемъ Бетховена былъ тоже совершенно исключительный. «Слогъ писемъ Б., говоритъ авторъ настоящей книги,—не только собственноручныхъ, но также написанныхъ по его порученію или подъ его диктовку,—дубоватый, неуклюжій, съ частыми попытками играть словами, шутить, острить и не менѣе частыми подчеркиваніями. Барбаризмы вѣнскаго нарѣчія, которое въ значительной степени усвоилъ Б. и которое весьма далеко отъ нѣмецкаго литературнаго и сѣверо-германскаго языка, а также провинціализмы родного композитору прирейнскаго нарѣчія вносятъ во многія письма его тоже не мало своеобразнаго и настолько непонятнаго, что одинъ изъ біографовъ назвалъ такія страницы писемъ его «безтолковыми толкованіями и неописуемыми писаніями». Множество сокращеній въ словахъ и разнообразіе въ начертаніяхъ однихъ и тѣхъ же именъ, рядъ словъ собственнаго изобрѣтенія и не мало орѳографическихъ ошибокъ создаютъ препятствія свободному чтенію и переводу ихъ...; порою встрѣчаются слова зачеркнутыя, или неразборчиво написанныя, или собственнаго изобрѣтенія, или же разставленныя небрежно, спѣшно, безсвязно и какъ бы безсмысленно, или же повторяюшіяся нѣсколько разъ, то по разсѣянности, то умышленно, точно они засѣли въ мысляхъ композитора или у него не достаетъ другихъ для выраженія своей идеи»...

Мы видимъ, какія трудности переводчику приходилось преодолѣвать для того, чтобы передать *смыслъ* бетховенскаго писанія (все же болѣе понятнаго при чтеніи въ нѣмецкомъ подлинникѣ); иной разъ прямо приходилось угадывать мысль мастера. И переводъ писемъ всюду оказался удачнымъ и удовлетворительнымъ. Чтобы избѣжать сухости изложенія

подобнаго біографическаго матеріала, г. Коргановъ напечаталъ всю переписку не въ строго хронологическомъ порядкѣ, а предпочелъ группировать этотъ матеріалъ по отдѣламъ (главамъ). Иногда для характеристики отношеній Б. къ тому или другому лицу или факту, приходилось объединять этотъ матеріалъ разныхъ эпохъ и датъ—въ одну группу. Въ виду такого распредѣленія его, можно пожалѣть, что Коргановъ не далъ отдѣльнаго *указателя писемъ* въ хронологическомъ порядкѣ съ ссылками на страницы ихъ помѣщенія въ книгѣ.

Помимо писемъ Б., въ основу «біогр. очерка» вошелъ обширный матеріалъ въ видѣ дошедшихъ до насъ записанныхъ разговоровъ Б. (періода его глухоты), разсказовъ и воспоминаній современниковъ; насколько возможно и оказалось удобнымъ, вплетены критическіе отзывы и характеристики Б. и его произведеній—какъ современныхъ ему, такъ и позднѣйшихъ писателей. Весь этотъ матеріалъ изложенъ въ біографической послѣдовательности и читается съ неослабнымъ интересомъ, тѣмъ болѣе, что всюду виденъ не столько кропотливый трудъ кабинетнаго работника, но и глубокое, полное любви и пониманія, поклоненіе къ избранному герою-художнику писателя. Интересъ книги увеличиваетъ иллюстраціонная часть ея, для которой авторъ собралъ и напечаталъ (въ текстѣ или на отдѣльныхъ листахъ) всѣ портреты Бетховена, много картинъ и рисунковъ позднѣйшихъ художниковъ, портреты многихъ современниковъ Б., его автографы, снимки домовъ и т. д. Полный, тщательно выработанный, каталогъ произведеній Б. (съ датами сочиненія и изданія, указаніемъ объема и издателей) и упомятутый раньше отдѣлъ литературы о Бетховенѣ дополняютъ приложенія къ труду В. Д. Корганова, который достоинъ только глубокой симпатіи и безусловнаго одобренія.

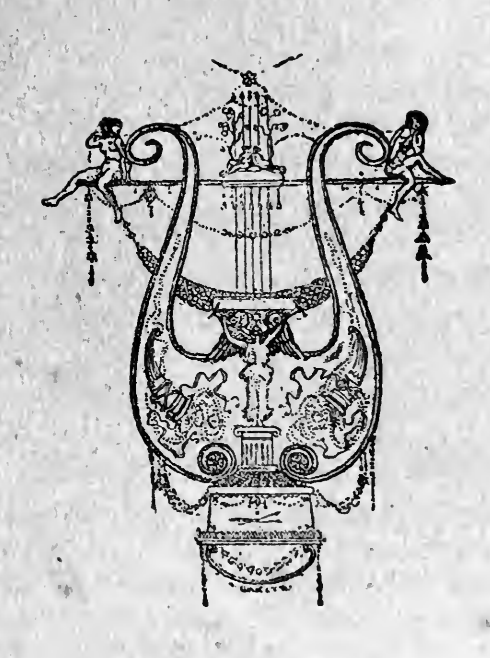
Ник. Финдейзенъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ III



СОДЕРЖАНІЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Продолженіе см. 3 стр. обложки.



Ю. М. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ—ЖУАНА.
„ДОНЪ—ЖУАНЪ" МОЛЬЕРА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

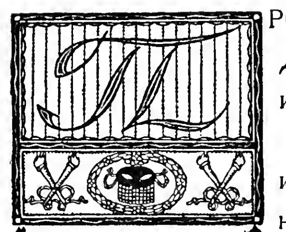
(Воспоминанія и отрывки) [1].

И. ЩЕГЛОВА.

II.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ ЮНОСТИ.

(Французскій театръ въ С.-Петербургѣ 1863—1874 гг.).



РОШЛОЙ зимой тихо скончалась въ Парижѣ *Марія Делаппортъ*, а нынѣшней—безшумно промелькнуло извѣстіе о смерти *Густава Вормса*.

Для теперешняго поколѣнія театраловъ оба эти имени—глухой звукъ... Но для насъ, ихъ современниковъ, видѣвшихъ ихъ на сценѣ въ расцвѣтѣ таланта, эти имена—живой родникъ сладчайшихъ воспоминаній!...

И около этихъ двухъ непомеркающихъ звѣздъ неотступно тѣснятся въ памяти ихъ блестящія созвѣздія: гг. Дюпюи, Дьедоннэ, г-жи Стелла-Колласъ, Напталь-Арно, Паска...

Несмотря на то, что Марія Делаппортъ пользовалась у публики Михайловскаго театра большимъ успѣхомъ и искренней любовью, надо, однако, сознаться въ нашей недальнозоркости: уѣхала она отъ насъ оцѣненная далеко не по достоинству... Только спустя много лѣтъ, когда на подмосткахъ Малаго театра впервые появилась Элеонора Дузэ, кое кто изъ старыхъ театраловъ вспомнилъ добрымъ словомъ симпатичную Делаппортъ; нѣкоторые нашли вдругъ у ней что то общее съ великой итальянской артисткой. Это «что то общее» было: живая женская душа, заговорившая со сцены захватывающимъ по своей искренности языкомъ!..

И въ этомъ смыслѣ Марію Делаппортъ можно считать какъ бы предшественницей или, вѣрнѣе сказать, «предчувственницей» Элеоноры Дузэ...

---

[1]) См. «Ежег. Имп. Т.», 1910. III, 1—6.

Конечно, у ней не было ни трагическаго подъема, ни классической строгости и разнообразія послѣдней, но святая искренность и стремленіе къ жизненной правдѣ—однѣ и тѣ же.

Кратковременное появленіе Маріи Делаппортъ въ Петербургѣ сразу перевернуло всѣ традиціи Михайловскаго театра. По этимъ «традиціямъ» у всякой премьерши на первомъ планѣ должна быть... эффектная наружность и эффектный туалетъ,—и вдругъ «какой аффронтъ»!—ни того, ни другого... Туалеты самые скромные, а вмѣсто эффектной красавицы, некрасивая небольшого роста женщина съ длиннымъ ртомъ и чуть сутулая. Только глаза и голосъ! Но за то какіе глаза и какой голосъ!! Глаза, которые отражаютъ, какъ въ зеркалѣ, самую потаенную муку, и голосъ, который прямо входитъ въ вашу душу...

Кто, хоть однажды, видѣлъ Делаппортъ въ комедіи Мельяка «Фру-Фру», тотъ, конечно, сберегъ это неотразимое впечатлѣніе на всю жизнь. Мнѣ было пятнадцать лѣтъ, когда передо мной промелькнулъ, какъ греза, образъ «Фру-Фру—Делаппортъ»—образъ легкомысленнаго, довѣрчиво порхающаго мотылька, легкомысленно сжигающаго крылышки своей беззаботной жизни на первомъ обманчивомъ огонькѣ. Детали за давностью лѣтъ безжалостно стерлись, но самый силуэтъ запечатлѣлся въ памяти неистребимо ярко, а послѣдняя сцена, сцена смерти... О, эта потрясающая въ своей трогательной простотѣ сцена: стоитъ мнѣ на минуту полузакрыть глаза, и она вдругъ оживаетъ вся, до незначительнѣйшихъ мелочей!..

Въ комнатѣ появляется тихо, какъ тѣнь, маленькая блѣдная женщина, похудѣвшая, постарѣвшая, въ поношенномъ черненькомъ платьѣ... тѣнь недавней блистательной Фру-Фру, и когда эта тѣнь мелькнула передъ рампой, на всѣхъ жутко повѣяло холодкомъ смерти. Маленькая блѣдная женщина опускается на колѣни—но ее подымаютъ, прощаютъ и бережно укладываютъ на кушетку... Все равно, вы видите по ея загадочнымъ печальнымъ глазамъ, что она сейчасъ умретъ. И—о, легкомысліе женщины!—за минуту до смерти въ ней просыпается прежняя «Фру-Фру»... Слабымъ голосомъ, едва переводя дыханіе, она проситъ окружающихъ—о чемъ бы вы думали?

— «Когда я умру, одѣньте меня въ мое любимое платье... знаете то, съ розовыми крапинками. И я опять стану хорошенькой!..»

И лицо ея озаряется счастливой улыбкой и дѣлается такое дѣтски милое, что сердце сжимается отъ боли глядя на этого умирающаго большого ребенка...

Да, она умираетъ. Глаза Фру-Фру дѣлаются большіе, большіе, испуганно устремленные въ одну точку, точно прозрѣвающіе смерть, и на рѣсницахъ сверкаютъ послѣднія безпомощныя слезинки. Она оплакиваетъ свою собственную безвременную смерть и шепчетъ трогательно нѣжно, какъ въ бреду:

— «Frou-Frou... pauvre Frou-Frou!»

И вдругъ вся съеживается какъ то калачикомъ въ уголкѣ кушетки подложивъ руку подъ голову, какъ бы собираясь тихо заснуть.

И засыпаетъ... сномъ вѣчнымъ.

И зритель невольно, сквозь слезы, шепчетъ про себя:

— Frou-Frou... pauvre Frou-Frou!...

Въ этотъ вечеръ чопорная публика Михайловскаго театра была неузнаваема. Сидѣвшій возлѣ меня сѣдой адмиралъ всхлипывалъ, какъ ребенокъ, и нарядныя дамы въ ложахъ, не стѣсняясь, рыдали навзрыдъ, какъ послѣднія прачки на представленіи мелодрамы въ народномъ театрѣ.

Тоже торжество сопровождало игру Маріи Делаппортъ въ роли Маргариты Готье въ пьесѣ Дюма-сына «Дама съ камеліями».

Здѣсь лавры дѣлилъ съ ней Вормсъ въ роли Армана Дюваля—лучшій Арманъ Дюваль, когда либо существовавшій на сценическихъ подмосткахъ. Стройный изящный брюнетъ, съ тонкими чертами блѣдно-матоваго лица и задумчивыми меланхолическими глазами, онъ точно созданъ былъ для подобныхъ ролей. Кромѣ того, онъ обладалъ секретомъ того неуловимаго артистическаго «verve», что дается немногимъ избраннымъ и зажигаетъ властно сердца зрителей, зрительницъ въ особенности.

Чего, казалось бы, банальнѣе словъ, которыми Арманъ оскорбляетъ на балу Маргариту Готье:

— «Видите ли вы эту женщину? Это—Маргарита Готье! Знаете ли вы, что она сдѣлала??.» и т. д.

Вормсъ влагалъ въ эти фразы столько благороднаго негодованія и юношескаго пыла, что буквально захватывалъ весь театральный залъ. На этотъ разъ «Маргарита Готье» оказалась неожиданно на второмъ планѣ.

Такъ же какъ и Делаппортъ, одинаково увлекательная въ драмѣ и въ комедіи, Вормсъ плѣнялъ разнообразіемъ своего таланта. Въ салонной комедіи — это была тонкая изящная игра, а въ какихъ нибудь непринужденныхъ сценахъ, въ родѣ «Vie de Bohême» Мюрже, онъ былъ заразительно веселъ, какъ расшалившійся школьникъ. О драмѣ и говорить нечего... Какъ онъ обаятельно трогателенъ въ роли маркиза Де-Вильмеръ (пьеса Жоржъ-Зандъ того же названія), какъ романтично интересенъ въ «Романѣ одного молодого человѣка» Октава Фелье (Максъ Одіо), какъ меланхoличенъ и поэтиченъ въ драмѣ Альфреда Де-Виньи «Чаттертонъ» въ роли несчастнаго юнаго поэта!! Эти образы, созданные Вормсомъ, остаются незабвенными...

Послѣдній образъ почему-то особенно запечатлѣлся въ моей памяти вѣроятнѣе всего потому, что «Чаттертонъ» Виньи рѣдкій гость на театральныхъ подмосткахъ; а, главнымъ образомъ, онъ болѣе говорилъ тогда моему юному воображенію, подавленному жестокой судьбой геніальнаго англійскаго поэта. Роль трудная, почти трагическая, но Вормсъ вышелъ съ честью изъ испытанія. Загадочная, вся въ черномъ, фигура, блѣдное страдальческое лицо, обрамленное черными кудрями, впалые лихорадочно горящіе глаза... таковъ Вормсъ—Чаттертонъ! Съ самаго перваго выхода онъ даетъ почуять зрителю, что передъ нимъ не только несчастный, безнадежно влюбленный юноша, но юноша съ печатью генія на челѣ. Послѣдняя сцена, когда юный поэтъ принимаетъ ядъ и въ экстазѣ бросаетъ въ огонь свои поэмы, производила потрясающее впечатлѣніе. Какъ сейчасъ слышу его послѣднія щемящія за сердце слова:

«Идите благородныя мысли, написанныя для всѣхъ этихъ неблагодар-

ныхъ гордецовъ... идите и, очищенные огнемъ, вмѣстѣ со мною, возлетайте на небо!!»

Въ эту минуту лицо Вормса было прекрасно и вдохновенно, въ голосѣ дрожали неподдѣльныя слезы, жестъ былъ благороденъ и живописенъ.

Впечатлѣніе было тѣмъ сильнѣе, что «тайную возлюбленную» поэта— «Китти-Бель», играла красавица Напталь-Арно и играла великолѣпно. Между прочимъ, въ послѣднемъ актѣ Напталь-Арно ошеломляетъ зрителя такимъ необыкновеннымъ сценическимъ эффектомъ, что онъ показался бы прямо неправдоподобнымъ, если бъ я его не видѣлъ самолично, собственными молодыми глазами.

Надо сказать, что большую часть сцены по лѣвую руку отъ зрителя занимаетъ высокая и широкая лѣстница, поднимающаяся почти подъ занавѣсъ и ведущая въ бѣдную каморку знаменитаго поэта... И вотъ когда Китти-Бель (Напталь Арно) находитъ на столѣ склянку съ ядомъ, оставленную Чаттертономъ, она порывисто бросается по лѣстницѣ наверхъ, толкаетъ дверь чулана... и видитъ Чаттертона на полу мертвымъ. Она вскрикиваетъ, падаетъ навзничь и скатывается съ высокой лѣстницы, какъ безжизненный трупъ... Если бы только видѣли, какъ это вышло у Напталь-Арно головокружительно... и живописно! Головокружительно въ буквальномъ смыслѣ слова, потому что ея скользящая фигура дѣлаетъ на лѣстницѣ цѣлыхъ три красивыхъ «кругооборота»... и распростирается почти у рампы недвижна, какъ изваяніе, съ разметавшимися волосами, мертвымъ лицомъ и раскинутыми руками.

Это было совершенно исключительный сценическій «tour de force», секретъ котораго до сихъ поръ остался для меня загадкой!.. Помню, всѣ зрители замерли, какъ одинъ человѣкъ, и только очнулись, когда пала занавѣсъ. Тогда начались такія бѣшеные вызовы, какихъ мнѣ рѣдко случалось слышать въ Михайловскомъ театрѣ. И, при всемъ томъ, Напталь Арно была превосходная комедійная артистка и комедійная «по-преимуществу»—и, когда въ одной пьесѣ соединялись такія силы, какъ Делапортъ, Напталь-Арно, Вормсъ, Дюпюи, Дьедонэ, получался такой удиви-

тельный концертъ, что истинному театралу въ пору было захлебнуться отъ восторга.

Какой, напримѣръ, удивительный артистъ былъ Адольфъ Дюпюи!.. Можно сказать, единственный въ своемъ родѣ, въ смыслѣ тонкости и натуральности игры. Я бы даже сказалъ: артистъ «не для толпы»,—скорѣй для немногихъ театральныхъ гурмановъ, способныхъ оцѣнить неподражаемую натуральность его діалога и художественную тонкость обрисовать двумя—тремя штрихами и выдвинуть на первый планъ третьестепенную роль; а Адольфъ Дюпюи, художникъ въ душѣ, именно былъ такой артистъ, который ради ансамбля не гнушался самыми маленькими ролями.

Видѣли ли вы когда нибудь на сценѣ фигуру «графа де-Жирэ», того самого стараго джентльмена, что появляется ненадолго во второмъ дѣйствіи «Дамы съ камеліями»?—Сильно сомнѣваюсь; потому что эту роль обыкновенно поручаютъ третьестепенному актеру, который ее совершенно обезличиваетъ или, какъ на нашихъ провинціальныхъ сценахъ, ее вовсе вычеркиваютъ... При мнѣ ее игралъ Дюпюи. Всего одна сцена, но черезъ сорокъ лѣтъ я ее помню такъ ярко, точно послѣ вчерашняго спектакля. Въ исполненіи Дюпюи это былъ настоящій шедевръ, почти неуловимый въ пересказѣ. Тутъ все въ манерѣ: манера, съ которой графъ снимаетъ перчатки, грѣется, стоя у камина, небрежно роняя между затяжками сигарой остроумныя словечки,--самая манера, съ которой закуриваетъ сигару и сбрасываетъ пепелъ въ каминъ... Все это, казалось бы, незначительные штришки, но они какъ то сразу выдаютъ знакомый типъ—типъ большого барина, галантнаго поклонника хорошенькихъ женщинъ и любителя тонкихъ ужиновъ, избалованнаго жизнью и знающаго ей цѣну и какъ бы прикрывающаго тономъ добродушной ироніи это горькое знаніе. Только огромный художникъ могъ создать изъ двухъ-трехъ намековъ автора такой живой и близкій всѣмъ образъ.

Если вы—театралъ, вы, вѣроятно, какъ нибудь случайно, можетъ быть на любительскомъ спектаклѣ, видѣли заигранную одноактную переводную комедію «Побѣдителей не судятъ», въ оригиналѣ—«Les jurons de Codillac»?

Дѣйствующихъ лицъ всего двое: добродушный и грубоватый морякъ и очаровательная графиня. Грубоватый морякъ влюбленъ въ очаровательную графиню, которая сама ему симпатизируетъ, но шокирована его привычкой къ грубымъ солдатскимъ словамъ. Создается своего рода «пари». Графиня намекаетъ на свою благосклонность, при условіи если храбрый морякъ воздержится въ продолженіе извѣстнаго времени отъ своихъ обычныхъ «jurons». Сначала онъ дѣйствительно воздерживается, но подъ конецъ невольно «прорывается», но вмѣстѣ съ тѣмъ прорывается столько истиннаго чувства, что сердце графини оказывается побѣжденнымъ.

Если вы не видѣли исполненія Дюпюи и Напталь-Арно, вамъ трудно дать даже приблизительное понятіе, какой изумительный шедевръ дѣлаютъ изъ этого маленькаго пустяка великіе артисты!

Красавица Напталь-Арно была очаровательной графиней въ буквальномъ и въ переносномъ смыслѣ; про Дюпюи и говорить нечего: это была сама натура... Въ разсказѣ о морскомъ сраженіи онъ растрогалъ до слезъ не только одну чопорную графиню, но и всю чопорную публику Михайловскаго театра. Кокленъ-Старшій, игравшій десять лѣтъ спустя въ Петербургѣ въ свой бенефисъ ту же пьесу съ Селиной Монталанъ, куда былъ ниже, несмотря на всю виртуозность своей дикціи. Все время въ немъ просачивался расчетливый актеръ, тогда какъ у Дюпюи совершенно не замѣчалось «актера» и, если можно такъ выразиться, *человѣческое* заслоняло *актерское*. А между тѣмъ, скромный Адольфъ Дюпюи не нажилъ и десятой доли той артистической извѣстности, которую стяжалъ себѣ Коклэнъ.

Г. Дьедоннэ, приглашенный въ Михайловскій театръ на роли «комическихъ любовниковъ», какъ художникъ, конечно, не могъ идти въ сравненіе съ Дюпюи,—а и онъ куда больше шумѣлъ у насъ, и за границей! Правда, у насъ онъ даже игралъ Париса въ «Прекрасной Еленѣ» и дѣлилъ лавры съ обольстительной Деверія, сводившей въ роли Елены съ ума весь Петербургъ... Но у него были двѣ особенности, которыя покоряли толпу: онъ былъ всегда безконечно веселъ и умѣлъ «острить». Ахъ, какая рѣдкость на сценѣ это драгоцѣнное качество! (т. е. умѣніе выдѣлить остроту

безъ подчеркиванія, заставить играть авторское остроуміе его натуральнымъ блескомъ).

Въ Александринскомъ театрѣ въ мое время былъ единственный актеръ, который умѣлъ «острить на сценѣ»—это Ипполитъ Монаховъ! Разительный примѣръ отсутствія этого умѣнія—исполненіе на нашихъ сценахъ роли Чацкаго въ «Горе отъ ума». Ужъ чего кажется остроумнѣе діалоговъ Чацкаго въ первомъ актѣ, которыми онъ угощаетъ Софью Павловну—а у большинства актеровъ именно этотъ «первый актъ» выходитъ безжалостно скомканнымъ и непроходимо скучнымъ. У всѣхъ тщеславный разсчетъ на крикливый монологъ послѣдняго акта, сопровождаемый дикимъ воплемъ: «Карету мнѣ! Карету!» Одинъ Монаховъ подчеркивалъ въ первомъ актѣ «свѣтскаго человѣка» и такъ виртуозно оттѣнялъ Грибоѣдовскій стихъ, что остроты Чацкаго возбуждали чуть ли не впервые непринужденный смѣхъ у публики.

Дьедоннэ можно было назвать нѣкоторымъ образомъ «французскимъ Монаховымъ». Недаромъ почти въ одно и тоже время оба имѣли огромный успѣхъ въ одномъ и томъ же водевилѣ (водевиль «Модный лакей»)—Монаховъ въ русской передѣлкѣ, а Дьедоннэ въ оригиналѣ (лакей, служившій раньше у кокотокъ, попадаетъ въ порядочный домъ и изъ этого происходятъ разныя смѣшныя нелѣпости).

Въ чемъ особенно хорошъ былъ Дьедоннэ, такъ это въ пьесахъ Дюма-сына съ ихъ огромными эффектными и парадоксальными монологами! Въ этихъ остроумныхъ монологахъ Дьедоннэ былъ, какъ рыба въ водѣ... А съ какимъ блескомъ игралъ онъ у насъ, а потомъ и въ Парижѣ роль безпечальнаго фельетониста Деженэ въ извѣстной мелодрамѣ «Мраморныя красавицы». Его эффектный монологъ «о мраморныхъ красавицахъ» неизмѣнно вызывалъ бурю рукоплесканій во время дѣйствія. Въ этой роли онъ точно вносилъ съ собой на сцену воздухъ Парижа съ веселіемъ и остроуміемъ парижскихъ бульваровъ и шумныхъ кафэ.

. . . .

Весной 1881 г. я неожиданно попалъ въ Парижъ. Къ сожалѣнію, ни



ЖЮЛЬ ДЕШАНЪ.—Л. ВОЛЫНИСЪ.—К. ГЛУХАРЕВА (КАРАТЫГИНА).—В-на Ю. ОРЛОВСКАЯ
«QUI TROP EMBRASSE MAL ÉTREINT», ПЬЕСА БРЕССАНЪ НА СЦЕНѢ ОФИЦЕРСКАГО СОБРАНІЯ Л.-ГВ. ПРЕОБРАЖЕНСКАГО ПОЛКА ВЪ ВЫСОЧАЙШЕМЪ ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II ПРИСУТСТВІИ 6 авг. 1866 г.

Дюпюи, ни Дьедоннэ мнѣ не случилось больше видѣть, но за то я видѣлъ на подмосткахъ «Comédie Française» моего любимца Вормса. Это было почти наканунѣ моего отъѣзда. Заглядывая въ афиши театровъ, вижу рядомъ съ именемъ знаменитаго *Го* имя... имя *Вормса*...

Разумѣется, вечеромъ я былъ въ театрѣ.

Еслибъ вы знали, какъ забилось мое сердце, когда Вормсъ показался у рампы—точно сама юность съ ея первыми театральными восторгами снова пахнула на меня... Онъ чуть чуть постарѣлъ, дорогой Вормсъ, чуть чуть подобрѣлъ, но сталъ еще интереснѣе—то же блѣдно-матовое лицо. тѣ же курчавые черные волосы, тѣ же роковые и плѣнительные глаза. Шла совершенно невѣдомая для меня пьеса: «Jean Baudry», въ которой всѣ три акта и всего три дѣйствующія лица: пожилой господинъ (Го), молодой человѣкъ (Вормсъ) и молодая дѣвушка (юная Бартэ, тогда только входившая въ славу).

Молодого человѣка старикъ подобралъ когда то на улицѣ мальчишкой воришкой, воспиталъ, далъ положеніе. И чѣмъ вы думаете отплатилъ онъ за все это? Влюбился и влюбилъ въ себя воспитанницу старика—такъ сказать, совершилъ новую «покражу». Старая исторія, но она разыграна была совсѣмъ *по новому*, въ такихъ увлекательно натуральныхъ тонахъ, что совершенно позабылось, что сидишь въ строгихъ стѣнахъ Дома Мольера. Казалось, занавѣсъ какъ бы нечаянно открыла уголокъ Парижа, гдѣ происходитъ интимная житейская драма. Го былъ простъ и трогателенъ, Бартэ захватывала своей глубоко прочувствованной игрой, а Вормсъ въ сценѣ страстной отповѣди своему благодѣтелю неузнаваемо помолодѣлъ и живо напомнилъ пылкаго и юнаго Вормса временъ своихъ первыхъ дебютовъ въ Петербургѣ.

Я уѣхалъ изъ Парижа очарованный вдвойнѣ: я видѣлъ кумира моей юности—Вормса и видѣлъ расцвѣтъ «Французской Комедіи». Такого образцоваго ансамбля въ ней больше ужъ не повторялось!.. (Го, Вормсъ, братья Коклэны, Мадэлена Броганъ, Жуассенъ, Бартэ, Самари и друг.).

Не повторилось больше и блестящаго ансамбля на нашемъ Михайловскомъ театрѣ, въ который за послѣднія двадцать лѣтъ я, признаться, очень рѣдко заглядывалъ.

Помню, нѣсколько лѣтъ тому назадъ меня соблазнила афиша бенефиснаго спектакля: шла старая пьеса стараго романтическаго репертуара: «Романъ бѣднаго молодого человѣка» Октава Фелье... Кто игралъ роль героини Маргариты Ларокъ, совѣстно признаться: я совсѣмъ позабылъ (должно быть хорошо играла); роль же героя Максима Одіо, бѣднаго молодого человѣка, игралъ извѣстный Люсьенъ Гитри. И, представьте, полнѣйшее разочарованіе! Вмѣсто романтической драмы, публику угостили убійственной и скучнѣйшей «прозой»... Трагическая сцена, когда Максъ Одіо бросается въ пропасть, совсѣмъ не вышла у Гитри: онъ свалился съ балкона, какъ мѣшокъ. И невольно вспомнилось, какъ былъ увлекателенъ и живописенъ, особенно въ этой сценѣ, незабвенный Вормсъ! Это была настоящая поэзія и подлинный «стиль» Октава Фелье... Кстати сказать, и партнерша у Вормса была удивительная—Стелла-Колласъ. Высокая, бѣлая, точно алебастровая статуя, съ огненно-рыжими волосами и нѣсколько грубоватымъ голосомъ, она захватывала зрителя въ сильно драматическіе моменты чисто «Стрепетовскими вспышками». Такъ или иначе, но эта пьеса Фелье связалась въ моей памяти неразлучно съ двумя созданными романтическими образами: Вормсъ—Максъ и Стелла-Колласъ—Маргарита.

Старикъ Франсискъ Сарсэ, какъ разъ по поводу дебюта Гитри въ Парижѣ въ этой самой роли, разражается упреками по адресу неумѣстнаго натурализма Гитри:

-- «Каждая піеса имѣетъ свой стиль»,—говоритъ онъ. «Романтическая пьеса должна быть сыграна, какъ романтическая пьеса, т. е. въ романтическомъ освѣщеніи. Иначе получится скука и безсмыслица. Разъ пьеса *голубая* (выраженіе Сарсэ) и игра должна быть *голубая*!»

И старикъ скорбитъ, что все рѣже и рѣже встрѣчаются въ послѣднее время на сценѣ талантливые исполнители на амплуа «перваго любовника».

— «Все мѣняется на свѣтѣ! Теперь днемъ съ огнемъ не сыскать

красиваго молодого человѣка, который сумѣлъ бы живописно упасть на колѣни передъ женщиной и пылко воскликнуть: *я васъ люблю*!!»

И у насъ тоже самое.

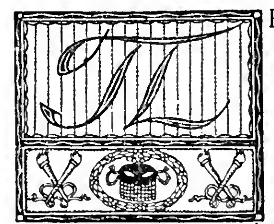
За то, замѣтимъ отъ себя, выдвигаются на сцену новыя амплуа, которыя находятъ достаточно выразительныхъ замѣстителей: амплуа «психопата» и амплуа «неврастеника».

Слѣдуетъ ли этому обстоятельству радоваться—это, конечно, уже другой вопросъ!

ОДНА ИЗЪ ПЕРЕДѢЛОКЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ А. С. ПУШКИНА ДЛЯ СЦЕНЫ.

(Историческая справка).

П. СТОЛПЯНСКАГО.



РОИЗВЕДЕНІЯ Александра Сергѣевича Пушкина почти тотчасъ послѣ выхода ихъ въ свѣтъ подвергались предпріимчивыми театральными мародерами—они были и въ тѣ отдаленныя отъ насъ времена—передѣлкамъ и приспособленіямъ для драматической сцены. Но большинство этихъ передѣлокъ терпѣло фіаско. Такъ, въ 1832 году, мы читаемъ слѣдующее о «Цыганахъ»:

«Прекрасная поэма Пушкина «Цыгане», перенесенная на сцену, вновь доказала, что не все прекрасное въ поэзіи можетъ быть хорошо въ трагедіи. Пьеса не имѣла никакого успѣха, а цыганская пѣсня изъ оперы: Панъ Твардовской, пришитая, такъ сказать, на живую нитку къ произведенію Пушкина, заслужила аплодисментъ! («Сѣв. Пч.» 1832, № 143).

Варіаціи этого отзыва съ дополненіями, что даже «дивная» декло-

мація Каратыгина не спасла отъ «паденія», писали и о другихъ сценическихъ передѣлкахъ «Евгенія Онѣгина», «Бахчисарайскаго фонтана» и т. д. Но имя Пушкина имѣло магическое вліяніе и неуспѣхъ появленія одной передѣлки не останавливалъ появленія слѣдующей. Объ одной изъ такихъ передѣлокъ мы и хотимъ дать небольшую историческую справку, тѣмъ болѣе интересную, что о ней нѣтъ указаній даже у Лернера въ его «Труды и дни» Пушкина, а также—на сколько намъ извѣстно—не отмѣчено и въ лѣтописи театра Вольфа.

Зимній театральный сезонъ 1836—37 года начался въ Петербургѣ скучно. Ни одинъ изъ «драматическихъ геніевъ» того времени не осчастливилъ отечественную сцену новымъ произведеніемъ. Молчалъ Кукольникъ. П. Ободовскій не перекромсалъ и не приспособилъ ни одной сценической новинки нѣмецкаго репертуара. Публика должна была довольствоваться водевилями, изъ которыхъ особенно шумный успѣхъ выпалъ на долю «Кареты» водевиля Кони. И вотъ къ сентябрю мѣсяцу въ театральныхъ кружкахъ заговорили о новой пьесѣ. Спасителемъ отечественной сцены явился все тотъ же обычный поставщикъ того времени князь Шаховской. Новая его пьеса носила странное, заманчивое названіе «Хризоманія». Почему такое заглавіе, что оно должно было означать—большинство не понимало и вело подобно слѣдующему разговоры:

«Хризоманія»! вотъ мудренное названіе для театральной пьесы! Что бы оно означало? Конечно, какого нибудь звѣря, птицу, рыбу, или Богъ знаетъ, что! C'est du grec pour moi! Поискать развѣ это слово въ греческомъ лексиконѣ, тамъ навѣрное найдемъ. Теперь греческій лексиконъ сталъ необходимъ для любителей театра наравнѣ съ зрительною трубкою (бинокль, по нынѣшнему). Недавно у насъ давали «Меномана», теперь даютъ «Хризоманію»: языкъ эллина рѣшительно входитъ въ моду и скоро можно будетъ сдѣлаться отличнымъ эллинистомъ, читая однѣ только театральныя афиши»!

Наконецъ долго жданная афиша о новой пьесѣ появилась. Она была громадна. Приводимъ ее цѣликомъ:

«Хризоманія»—драматическое зрѣлище въ трехъ частяхъ и трехъ суткахъ, съ прологомъ, эпилогомъ, пѣснями, танцами.

Первая часть: Пріятельскій ужинъ или глядѣніемъ сытъ не будешь. Прологъ—пословица съ пѣснями.

Вторая часть: Пиковая дама или тайна Сенъ-Жермена, романтическая комедія съ дивертиссементомъ въ трехъ суткахъ.

Сутки первыя. Утро столицы.

Сутки вторыя. Убійственная ночь.

Сутки третьи. Игрецкій вечеръ.

Дивертиссиментъ. Дѣтскій балъ.

Третья часть: Крестница или полюбовная сдѣлка, эпилогъ—водевиль въ одномъ дѣйствіи, служащій продолженіемъ «Пиковой Дамы».

Афиша была составлена, что называется, съ огонькомъ. Театралъ того времени долженъ былъ почувствовать что-то вродѣ озноба—чего чего только онъ не увидитъ въ этотъ спектакль: и «прологъ—пословица» и не только простой водевиль, но «водевиль--эпилогъ» и «комедію съ дивертиссиментомъ»: артисты будутъ не только играть, но и пѣть и плясать.

И публика валомъ валила въ Александринскій театръ 3 сентября 1836 года, когда было первое представленіе «Хризоманіи». А на провѣрку вышло, что «Хризоманія» есть передѣлка съ дополненіемъ повѣсти А. С. Пушкина «Пиковая Дама».

«Въ первой половинѣ своего зрѣлища авторъ рабски держался расположенія и даже всѣхъ выраженій повѣсти. Но—какъ читаемъ въ рецензіи («Сѣверная Пчела» 1836 г. № 216)—онъ безжалостно растянулъ свою піесу и до такой степени развелъ ее водою, что въ этомъ наводненіи потонули всѣ остальныя достоинства и пьеса сдѣлалась очень сухой при всей своей водяности. (П. М.—авторъ театральной рецензіи, блеснулъ каламбуромъ, каламбуръ являлся необходимою принадлежностью хорошей рецензіи того времени). Дѣйствующія лица вышли совсѣмъ не тѣ, что у Пушкина: они скорѣе похожи на маріонетовъ, нежели на людей. Въ повѣсти

они живутъ и дѣйствуютъ собственною волею, въ драматическомъ зрѣлищѣ они движутся, какъ машины. Это—общая участь всѣхъ подобныхъ передѣлокъ. Сами актеры не могутъ войти въ свои безжизненныя роли и это довершаетъ судьбу пьесы».

Но князь А. А. Шаховской не удовлетворился повѣстью Пушкина и дополнилъ ее слѣдующимъ образомъ:

«Дѣло въ томъ, что крестница и бывшая горничная графини хочетъ оттянуть наслѣдство у воспитанницы ея и также крестницы Лизаветы Ивановны; потому случаю являются: подъячій, старуха-няня, фельдфебель, засѣдатель и другія лица, необходимыя для бенефисныхъ интермедій. Исторія тянется два часа и наконецъ къ неизъяснимому нашему наслажденію кончается свадьбою: Томскій, внукъ графини, женится на Лизаветѣ Ивановнѣ. Въ продолженіе водевиля - эпилога дѣйствующія лица поютъ безконечные куплеты, въ которыхъ, вмѣсто остроты и соли, вставлены разныя нравоучительныя правила и сентенціи, напримѣръ, что вѣра необходима для человѣка, что кто не имѣетъ истинной вѣры, то хоть замѣняетъ ее вѣрою въ предразсудки и заблужденія.

Названіе—Хризоманія—своей драматической стряпни князь Шаховской далъ потому, что, по его мнѣнью, Германъ—герой повѣсти страдалъ страстью къ золоту (хризоманія), обладалъ «златобѣсіемъ». Авторъ рецензіи совершенно справедливо замѣчаетъ, что у Пушкина Германъ не скряга, а игрокъ въ душѣ. «Игрокъ никогда не можетъ быть хризоманомъ»—нравоучительно поучаетъ автора П. Медвѣдскій: такъ точно какъ скупецъ никогда не сдѣлается игрокомъ. Не страсть къ золоту дѣлаетъ человѣка игрокомъ, но жажда этихъ адскихъ ощущеній, которые рождаются отъ безпрерывнаго колебанія игры, отъ этихъ мучительныхъ прихотей счастья, отъ этихъ быстрыхъ переходовъ отъ отчаянія къ надеждѣ, отъ потери къ выигрышу. Извѣстно, что всѣ игроки бываютъ обыкновенно люди самые расточительные, готовые пустить на вѣтеръ то, что пріобрѣли вчера игрою».

Надо сознаться, что психологія игрока подмѣчена тонко. Въ заклю-

ченіе П. М. говоритъ: изъ этого видно, что авторъ піесы ошибся въ главномъ характерѣ драмы, основалъ ее на ложной идеѣ.

И такъ піесу постигъ провалъ. Не помогло и то, что въ дивертисементѣ танцовали и «Мазурку» и «кадриль» и «комическое па» и Савоярскую пляску.

Въ началѣ сентября А. С. Пушкина не было въ Петербургѣ и, слѣдовательно, присутствовать на первомъ представленіи Хризоманіи онъ не могъ. А «Хризоманія» давалась въ этомъ сезонѣ только 3 раза: 3 сентября, 9 сентяря и 18 сентября—и, надо думать, что Пушкину такъ и не удалось увидѣть, какъ бывшій его литературный противникъ исправилъ и дополнилъ его поэтическое произведеніе...

ГАМЛЕТЪ, КАКИМЪ Я ЕГО „ДУШИ МОЕЙ ГЛАЗАМИ“ ВИЖУ.

(Мысли и впечатлѣнія о трагедіи Гамлета въ трагедіи Шекспира).

Н. Н. ХОДОТОВА.

«Дѣло не въ томъ, чтобы рѣшиться на то или другое, а въ томъ, чего ты безусловно долженъ хотѣть, потому что ты таковъ, а не иной, и потому, что иначе поступить не можешь. Все иное ведетъ только ко лжи».

Изъ писемъ Ибсена.

ПОСВЯЩАЕТСЯ СВѢТЛОЙ ПАМЯТИ

ВѢРЫ ФЕДОРОВНЫ КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

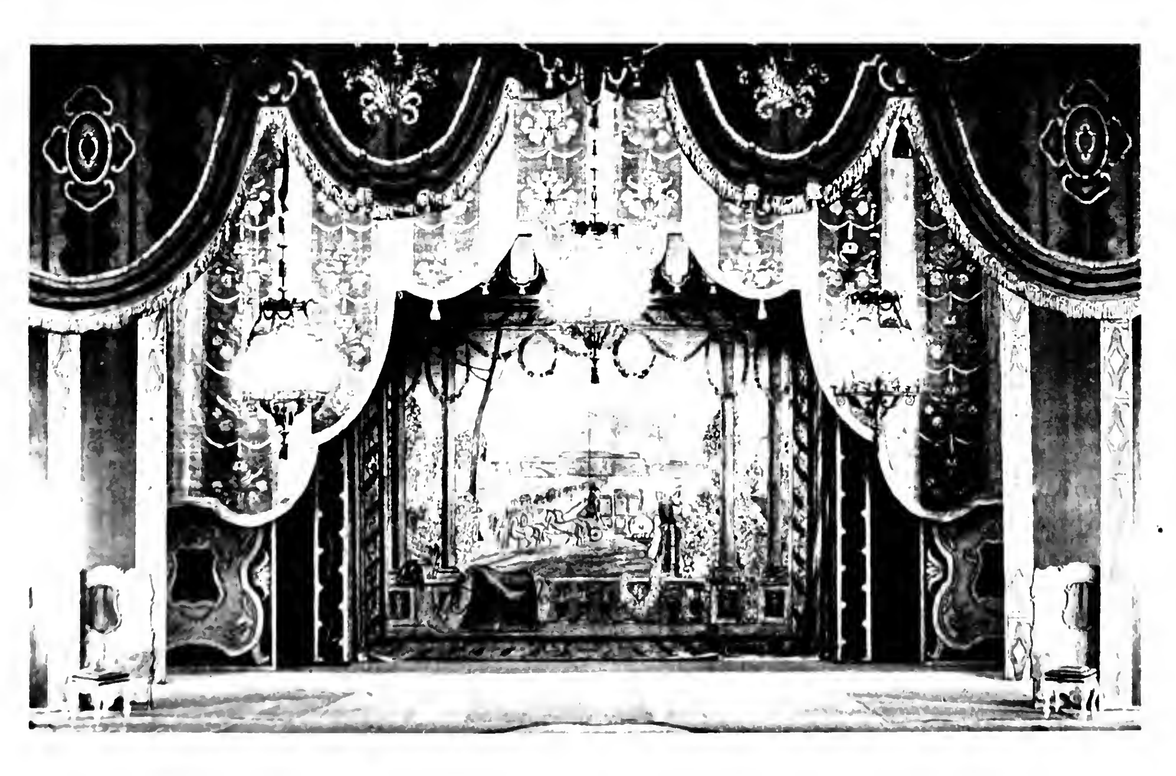
ВСТУПЛЕНІЕ.

. . . .

И вотъ еще какіе нибудь три—четыре дня, и я выступлю передъ публикой въ роли Гамлета... Друзья или враги мои! Чувствуете-ли, что это значитъ для актера «выступить» въ роли Гамлета? Это мечта, это вѣнецъ его желаній... И я долженъ, долженъ подѣлиться своими переживаніями съ вами. Почему?—Я не только вамъ, но и себѣ ясно не отвѣчу. Я долженъ—и пока я этого не сдѣлаю—я не успокоюсь: меня все время лихорадитъ... Я всю роль могу перенервить, переиграть, недоиграть...

Даже сейчасъ, когда я пишу эти строки, я въ какомъ-то экстазѣ... Мнѣ кажется, что я не въ состояніи собрать всѣхъ моихъ мыслей, всѣхъ моихъ переживаній,—до такой степени ихъ много... такъ много!.. Но это «многое» и манитъ меня къ себѣ; «оно-то» и пугаетъ, и окрыляетъ меня и охватываетъ все мое существо властнымъ призывомъ—ты долженъ.

Я никогда не мечталъ, чтобы я могъ весь безъ остатка быть такъ захваченъ какой-нибудь ролью, какъ ролью Гамлета. Наступала счастливая



КЪ ПОСТАНОВКѢ ГОМ. „ДОНЪ ЖУАНЪ" МОЛЬЕРА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ГОБЕЛЕНЪ (КАРТ. I).

полоса жажды творчества: нѣжно и любовно холить Чехова, мучительно страстно тянуться къ Ибсену, радостно, бодро идти за Гоголемъ и Островскимъ, болѣть и скорбѣть Достоевскимъ. Испробовалъ и самъ горькій, но сладкій зудъ сочинительства, но все это совсѣмъ иное по сравненію съ тѣмъ, что я испытываю теперь, когда пишу эти строки. Это «иное» почти невозможно объяснить. Быть можетъ, главнымъ толчкомъ, такого моего состоянія послужили труды о Шекспировской трагедіи. Они такъ широко разнообразны, такъ психологично многосложны.. Вдуматься, вчитаться и охватить все, что о ней написано... Отыскать самому въ этомъ заколдованномъ кругу свой собственный ключъ, — о, это — задача большая! И каждый артистъ, играющій Гамлета, долженъ ее рѣшить. Пусть его кабинетная работа полна ошибокъ, — трудъ его, каковъ бы ни былъ, зачтется.

Итакъ: «воспрянь мой разумъ!» Ставлю вопросъ ребромъ: въ чемъ трагедія «Гамлета»?

И вотъ мое заключеніе изъ всего прочитаннаго, перечувствованнаго и продуманнаго:

«Гамлетъ» не есть въ главномъ трагедія мести или трагедія безволія человѣчества, какъ полагаетъ большинство критики. *«Гамлетъ» есть трагедія скептическаго міросозерцанія, и въ этомъ міросозерцаніи весь внутренній трагизмъ ея главнаго героя.*

При дальнѣйшемъ послѣдовательномъ разборѣ я постараюсь выяснить всѣ тѣ данныя, на которыхъ мною построено подобное толкованіе. Временный пессимизмъ Гамлета навѣянъ двумя событіями въ его жизни, перевернувшими всю гармонію его идеалистическаго міросозерцанія: смертью обожаемаго отца и бракомъ его матери съ кровосмѣсителемъ дядей. Но сущность трагедіи Гамлета не въ пессимизмѣ, а въ тѣхъ сомнѣніяхъ и въ томъ состояніи, когда человѣкъ борется, ищетъ нравственнаго оправданія и пытается постигнуть истину. И пока онъ въ такомъ состояніи, то скептицизмъ въ немъ все порабощаетъ. Основного міросозерцанія нѣтъ, а потому: стоитъ-ли вообще «быть», зачѣмъ и для чего «все»? Вѣчныя сом-

нѣнія во всемъ и въ себѣ... и вотъ, пока человѣкъ находится подъ такимъ «падуномъ» критическихъ мыслей, пока онъ переживаетъ невыносимую борьбу съ пустотой въ душѣ, только громадная скептическая сила останавливаетъ его отъ всякаго рода преступленій и самоубійства и она-то мѣшаетъ ему активно проявлять себя. Эта же скептическая сила въ концѣ концовъ наталкиваетъ и Гамлета на разрѣшеніе всѣхъ его мучительныхъ вопросовъ, и я вижу его въ концѣ трагедіи просвѣтленнымъ и освобожденнымъ отъ нея.

Что касается внѣшней фабулы трагедіи, то на первомъ планѣ ея стоитъ месть,—месть со всѣми ея ужасами, кровью и плотью, сценическими аффектами и эффектами, съ ея человѣчно-могучимъ Шекспировскимъ реализмомъ, съ его красочной поэзіей и съ его титаническимъ героизмомъ. На этой фабулѣ построено драматическое дѣйствіе. Если связать внутреннее съ внѣшнимъ, получится самая страшная по сюжету и страстямъ трагедія мести и самая сложная, тонкая, вѣчно современная, отвлеченная психологическая драма исторіи переживаній человѣческой одинокой души. Вотъ эту-то драму совершенно проглядѣла французская критика въ лицѣ своихъ представителей псевдо-классицизма и романтизма, начиная съ Вольтера, видѣвшаго въ Шекспирѣ «талантливаго варвара», «дикаго пьяницу», а въ Гамлетѣ «все сильное и великое, смѣшавшееся съ самымъ нелѣпымъ и отвратительнымъ».

Послѣдующіе критики Франсуа Гюго (сынъ Виктора Гюго), Монтегю и Мезьеръ, подъ вліяніемъ нѣмецкой литературы, а въ особенности Гете и Шлегеля, значительно исправили «оплошность» своего прославленнаго дѣда и отчасти прониклись движеніемъ Гамлетовской мысли и не менѣе яркимъ проявленіемъ его чувства. Но суть трагедіи, все-таки, не въ томъ, что Гамлетъ не можетъ привести въ исполненіе завѣщанную ему призракомъ месть, что въ его глазахъ «эта месть безнравственна и безцѣльна» (Монтегю); что его «меланхолическій темпераментъ и проницательность болѣе чувствительны ко злу, нежели къ добру» (Мезіеръ).

Суть не въ томъ, что Гамлетъ по натурѣ вялъ, унылъ и нерѣшителенъ, а потому и не годится къ роли мстителя (Лёнингъ и др.); не въ томъ, что онъ «актерствующій фразеръ-философъ» и въ немъ эта слабая сторона перешла «по наслѣдству отъ отца, который, по своей житейской неопытности, назначилъ его исполнителемъ кровавой мести, а не какого-нибудь другого счастливчика» (Бёрне); суть не въ томъ, что не по плечу ему какое-нибудь великое дѣло, а потому «его благородное существо, не обладая нравственными силами героя, падаетъ подъ тяжестью и... разсыпается, какъ хрупкая ваза отъ напора могучихъ корней дуба» (Гете). Сущность трагедіи не въ томъ, что къ концу ея, когда Гамлетъ «выступаетъ на поприще дѣятельности, то, по образцу непризванныхъ,—въ немъ искажаются прекрасныя основы его характера (Гервинусъ)»; что трагедія «Гамлетъ» въ основѣ своей есть трагедія нашего пессимизма (Паульсенъ); что Гамлетъ всю свою жизнь сводитъ къ разсудочному мышленію и ничего, кромѣ покоя, для себя не ищетъ и не цѣнитъ (Шестовъ); и «что его созерцательная натура непригодна для жизненной борьбы» (Стороженко). Его суть не въ томъ, что Гамлетъ «безшабашный мечтатель-поэтъ и лунатикъ и что вся его драма—изображеніе умственнаго и нравственнаго паденія принца» (Спасовичъ); что Гамлетъ «разсудочный эгоистъ», вѣчно копающійся въ самомъ себѣ и живущій только для самого себя. Отсюда и «самолюбованіе своими недостатками, презрѣніе къ толпѣ, отсюда и безвѣріе» (Тургеневъ).

Еще непонятнѣе приписывать Гамлету чувственность, цинизмъ и сластолюбіе (Паульсенъ, Тургеневъ, Чуйко и др.) и объяснять непослѣдовательность Гамлетовскаго характера тѣмъ, что Шекспиръ не былъ полнымъ творцомъ своей трагедіи, а взялъ ея сюжетъ изъ другой хроники (Беккъ).

Конечно, суть и не въ томъ, съ бородой-ли Гамлетъ или безъ бороды, полонъ-ли онъ или худъ, сумасшедшій-ли, страдаетъ-ли галлюцинаціями, трусъ-ли; какого типа Гамлетовскій темпераментъ: меланхоликъ-ли онъ или флегматикъ... юноша или зрѣлый мужъ... и вообще всякія подобныя

толкованія Гамлетовскаго образа важны настолько, насколько они отвѣчаютъ *внутреннимъ переживаніямъ* Гамлета *въ области духа*, обобщающаго и расширяющаго всякій предметъ и всякое событіе въ *идею исканія истины.* Суть трагедіи — *исторія Гамлетовскаго скептическаго міросозерцанія.*

Изъ фабулы ясно, что Гамлетъ, помимо сыновняго долга мести, по праву и совѣсти такого легкаго и возможнаго для человѣческаго пониманія, усложняетъ его вѣрою въ судьбу и предопредѣленіе, возложившихъ на него сверхчеловѣческій подвигъ: «*связать цѣпь временъ*», жизнь мечты и реальности и заставить міръ опять идти своимъ прежнимъ путемъ. По Даудену Гамлетъ «призванъ установить нравственный порядокъ въ мірѣ нравственнаго хаоса и мрака». (Странно, что такіе великіе итальянскіе трагики, какъ Сальвини и Росси, пропускали эти слова, безъ которыхъ нѣтъ и всей трагедіи. «Связать цѣпь временъ!» возможно-ли это для человѣка вообще)?

Сейчасъ-же передо мной встаетъ образъ Христа и Его путь къ Голгоѳѣ...

Христосъ и Гефсиманская ночь... Его мученія, моленіе о чашѣ... Даже Онъ впалъ въ сомнѣніе и просилъ: «Да идетъ мимо чаша эта!» Конецъ — распятіе и «въ Руки Твои предаю Духъ Свой». Это Христосъ— Богъ нашъ.

А тутъ Гамлетъ: человѣкъ, надѣленный Богомъ лучшими качествами ума и таланта, съ тонкой, нѣжной, проникновенной душой. По словамъ Офеліи, въ немъ «надежда и цвѣтъ прекрасной родины, цѣль подражанья для подражателей», по Гораціо—достойнѣйшее сердце, по Фортинбрасу—человѣкъ, заслуживающій хвалы и почета, какъ истинный воинъ и какъ великій правитель въ будущемъ.

Гамлетъ, вспоминая своего отца, говоритъ, что онъ «человѣкъ во всемъ, во всемъ былъ совершенный», и главная задача современнаго актера— изобразить на сценѣ *Гамлета—человѣка*, освобожденнаго отъ внѣшнихъ сценическихъ традиціонныхъ пріемовъ исполненія.



Ю. М. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ—ЖУАНА.
„ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

Духъ Гамлета!—не наши-ли это исканія Бога, истины, вѣчной красоты и правды на землѣ? Его предчувствія—не наши-ли предчувствія тайнъ и загадокъ бытія? И не пессимизмъ Гамлетовскій, а скептицизмъ его—не есть-ли нашъ общій удѣлъ? И вотъ почему, несмотря на то, что прошло уже 300 лѣтъ, какъ Шекспиръ подарилъ человѣчеству свою геніальную трагедію о Датскомъ принцѣ, его Гамлетъ всѣ эти триста лѣтъ не сходилъ со сцены міровой жизни; 300 лѣтъ онъ волновалъ лучшіе умы и души. Триста лѣтъ, по прекрасному выраженію Брандеса, «онъ былъ во всѣхъ странахъ повѣреннымъ и другомъ печальныхъ и мыслящихъ людей». И не только былъ, но и будетъ, потому что трагедія Гамлета это есть наша общая трагедія человѣческой души, *человѣческаго міросозерцанія*, и путь страданій Гамлета есть путь къ Голгоѳѣ всего человѣчества.

Писать и разбираться въ томъ, что дало творчество Шекспира; былъ-ли онъ самъ авторомъ произведеній или геніальный философъ того времени Бэконъ—не входитъ въ планъ моей обособленной работы. Всѣмъ извѣстно, какое стихійное вліяніе на всю міровую литературу, философію, искусство, въ лучшихъ своихъ представителяхъ, оказано имъ, этимъ титаномъ человѣческой мысли, его Божественнымъ огнемъ безсмертной души. Далекъ я и отъ того, чтобы выступать подробно въ моихъ настоящихъ актерскихъ наброскахъ и впечатлѣніяхъ за и противъ той критики, которая разбиралась въ его творчествѣ и въ особенности въ раскрываніи тайниковъ Гамлетовской души—къ душѣ, которой есть и будетъ одинъ и самый вѣрный путь—своя собственная душа.

Не могу не отмѣтить колоссальнаго труда переводчика К. Р. и его примѣчаній къ трагедіи: этотъ трудъ значительно облегчаетъ работу актера. Изучая и вчитываясь въ его прекрасный переводъ, сознавая его нѣкоторую трудность для сцены, я все-же убѣжденъ въ необходимости играть Шекспировскаго Гамлета въ этомъ переводѣ, какъ наиболѣе сохранившемъ характерность подлинника.

I.

ГАМЛЕТЪ ДО ТРАГЕДІИ.

Прошло уже болѣе семисотъ лѣтъ, какъ нѣкіе люди прочли въ первый разъ имя Гамлета, датскаго принца. Извѣстилъ ихъ о немъ «нѣкій» Саксонъ Грамматикъ. Было это въ 1180-мъ или въ 1200-мъ году. Прошло еще триста лѣтъ, рукописей его хотя и не сохранилось, но во Франціи появились печатныя изданія объ исторіи Гамлета, принца Датскаго, того-же Саксона Грамматика, а спустя еще пятьдесятъ лѣтъ «нѣкій» Бельфорэ написалъ повѣсть объ Амлетѣ, въ которой «хитрый принцъ мститъ за смерть своего отца, умерщвленнаго братомъ». По внѣшней фабулѣ эта повѣсть во многомъ похожа на созданную впослѣдствіи Шекспиромъ трагедію о Гамлетѣ, написанную имъ въ 1602-мъ году.

Такимъ образомъ, легендѣ о Гамлетѣ до Шекспира было уже около семисотъ лѣтъ, но откуда ея начало, когда она явилась на свѣтъ, никому неизвѣстно; первый ея лепетъ, должно быть, раздался на далекомъ суровомъ сѣверѣ, въ странѣ мощныхъ странствующихъ скальдовъ и ихъ божественно героическихъ сагъ. Да, еще позабылъ! Лѣтъ за 13—15 до 1602 года, по извѣстіямъ современниковъ Шекспира, была еще одна трагедія того-же названія, сходная съ Шекспировскимъ Гамлетомъ, но она не дошла до насъ.

Вотъ и все, что мы знаемъ объ исторіи рожденія Гамлета. А потому хронологическія справки и историческія изысканія не выведутъ насъ на опредѣленную дорогу. Лучше отдадимся фантазіи самого Шекспира. Повѣримъ ему на слово. Не будемъ «высиживать» то, что только тормозитъ полетъ духа и переоцѣнивать главную внутреннюю идею Гамлетовскаго образа, «глубокая оригинальность котораго», по словамъ Брандеса, «обусловливается диссонансомъ между средневѣковымъ характеромъ сказанія и характеромъ *эпохи Возрожденія самого героя*, натурою его, столь глубокою и многостороннею, что она носитъ наполовину современный отпечатокъ».

Къ тому-же, если критически разбираться во всемъ внѣшнемъ, то по справедливому замѣчанію Куно Фишера, при такихъ условіяхъ «нельзя ничего вывести даже изъ самаго драматическаго содержанія, потому что и время, въ которое переноситъ насъ трагедія Шекспира, есть смѣшеніе различныхъ эпохъ, и хронологія ея полна противорѣчій». Но передъ тѣмъ, какъ отдаться Шекспировской фантазіи, попробуемъ сами пофантазировать... Представимъ себѣ Гамлета немного раньше, до начала трагедіи. Въ этомъ намъ поможетъ и самъ Шекспиръ въ своихъ послѣдующихъ сценахъ и монологахъ.

Представимъ себѣ Гамлета, уѣзжающимъ въ Виттенбергъ. Это было въ счастливое время его жизни въ Эльсинорѣ, въ царствованіе всѣми обожаемаго его родного отца, стараго Гамлета. При дворѣ тогда все было иначе. Ну, если и не совсѣмъ такъ, какъ казалось нашему принцу, то во всякомъ случаѣ не такъ, какъ въ царствованіе его дяди. Характеръ прямого, великодушнаго героя, побѣдившаго въ честномъ поединкѣ норвежскаго богатыря Фортинбраса, былъ такъ далекъ отъ лести, такъ былъ щедръ справедливостью къ народу и властямъ, что въ его царствованіе не чувствовалось гнета. Народъ обожалъ его, воины гордились, дворъ боялся. Въ странѣ, если и были недовольные, то только отбросы высшаго общества, въ родѣ родного брата Клавдія и его единомышленниковъ, которые спали и видѣли себя во снѣ у власти, при блескѣ и роскоши, за богато обставленными столами явствъ и питья, съ застольными рѣчами и заздравными кубками, при громѣ торжественныхъ литавръ и трубъ.

Король Гамлетъ самъ правилъ страной, окруживъ себя тѣснымъ, но вѣрнымъ кружкомъ своихъ помощниковъ. Большинство изъ нихъ были его друзья, выросшіе съ нимъ, или такъ называемые «товарищи по бранному полю». Особенно родственныхъ чувствъ къ своему брату Клавдію король не питалъ. Его честный, открытый характеръ, далекій отъ подозрѣній, не могъ почуять въ братѣ тонкаго политика, умѣющаго ко всему приспособляться. Смотрѣлъ-же онъ на него, какъ на придворнаго, безвреднаго болтуна, а потому и поручилъ ему въ торжественные, праздничные

дни проявлять свои таланты въ ораторскомъ и кулинарномъ искусствѣ. Полонія онъ цѣнилъ, какъ дипломата по тому безхитростному времени и, хотя во многомъ не довѣрялъ ему, всю «канцелярскую» работу поручилъ его вѣдѣнію. Кого онъ обожалъ, такъ это свою жену Гертруду и своего единственнаго сына Гамлета. Въ него онъ вкладывалъ всю свою душу; своими разсказами о походахъ, о датскихъ подвигахъ онъ воспитывалъ въ немъ геройскій духъ и отвагу; училъ, какъ нужно править народомъ, чтобы тотъ не чувствовалъ «законовъ медлительность, гнета притѣснителей, властей безстыдства и презрѣнья ничтожества къ заслугѣ терпѣливой». Все, что онъ могъ вложить лучшаго, все, чѣмъ надѣлила его сама природа и что далъ ему житейскій опытъ, все онъ вложилъ въ чистое сердце и пытливый умъ своего будущаго замѣстителя. Понимая, какъ важно то, чего у него самого нѣтъ (нѣтъ и не могло быть по тому времени),—научнаго образованія, онъ, послѣ тяжелаго раздумья, рѣшилъ послать сына во вновь открывшійся Виттенбергскій университетъ. Еще одно смущало стараго короля: недавно его супруга Гертруда осторожно намекнула ему о томъ, что ихъ сынъ любитъ и любимъ; она, какъ женщина, открыла это даже раньше, чѣмъ замѣтили сами влюбленные—Гамлетъ и Офелія (дочь Полонія).

«Неужели любовь моего сына къ Офеліи», думалъ король, сильнѣе» моихъ желаній? Вѣдь онъ уже не юноша; онъ пойметъ, что я хочу передать ему мое пріемство не только по наслѣдству, а какъ самому достойному изъ достойныхъ. Да! Рѣшено. Позвать ко мнѣ моего сына Гамлета!»

И вотъ, мы видимъ передъ собой Гамлета. Онъ вошелъ. Взглянулъ. Ясно, чисто, бодро, свѣтло стало въ мрачной комнатѣ короля. Радостно забилось сердце стараго богатыря при видѣ единственной своей опоры и надежды. Онъ протягиваетъ свою могучую руку, и вотъ она уже ласкаетъ родные свѣтло-кудрые волосы... Они смѣшались со снѣжно-бѣлой его бородой... Чѣмъ-то единымъ, нераздѣльнымъ повѣяло въ воздухѣ...

Сынъ понялъ.

А вотъ и день отъѣзда.

Мы застаемъ Гамлета въ минуту его прощанія съ матерью. Она не такъ бодра и сильна духомъ, какъ ея сынъ, полный вѣры и жажды свѣта и науки. Дрожащими руками она благословляетъ его, и слезы падаютъ на слегка поблѣднѣвшее, но все же спокойное лицо Гамлета. Съ печальной, вдумчивой и нѣжной улыбкой онъ проситъ у нея клокъ ея волосъ на память, и въ ту минуту, когда, передавая эти волосы, ихъ взгляды встрѣтились, безотчетное чувство матери заставило что-то шепнуть своему сыну. Это «что-то» обожгло его съ ногъ до головы. Свѣтлые, голубые глаза его, всегда раскрытые для всего красиваго и вѣчнаго, какъ-то сразу закрылись, и съ его устъ безвучно слетѣло то имя, которое стало ему безконечно дорогимъ: «Офелія! Только взглянуть!» И онъ спѣшитъ къ ней... Вотъ они встрѣтились... простились... и ни одного слова, но больше, чѣмъ всѣ слова міра.

. . . .

Гамлетъ виттенбергскій студентъ. Громадная аудиторія университета биткомъ набита молодежью. Съ затаеннымъ вниманіемъ слушаютъ студенты самаго любимаго своего профессора. Духовная дерзость и сила его мысли, разрушающая старые методы прежнихъ философовъ, обвораживаетъ ихъ. Съ каѳедры они слышатъ блестящаго провозвѣстника новой философіи эпохи возрожденія: «нужно начинать съ сомнѣнія, затѣмъ прибѣгать къ помощи опыта, затѣмъ научиться презирать «торжествующую скотину»,—т. е. суевѣріе, и затѣмъ углубиться въ Бога путемъ интуиціи». Увлекаясь все больше и больше, ораторъ страстно призываетъ своихъ юныхъ слушателей къ мудрости словами Джордано Бруно: «Стремитесь къ ней всѣми своими силами! разсѣкайте небо и ныряйте въ безконечность!» Громъ аплодисментовъ покрываетъ этотъ, когда-то предсмертный крикъ сжигаемаго на кострѣ итальянскаго философа. Но какъ ни увлекательна философія этого пламеннаго и страстнаго поборника и любовника истины, еще глубже дѣйствуетъ на слушателей другой призывъ къ «истиной мудрости» великаго и убѣжденнаго скептика Мишеля Монтеня:

«о томъ, что ложно или истинно, нельзя судить на основанiи чувства и даже разума, потому что каждый доводъ разума опирается на другой доводъ. Точно также не слѣдуетъ ссылаться на философовъ, которые такъ противорѣчатъ другъ другу. Истинная философiя—милосердiе Божiе».

И жадно, жадно слушаетъ эти новыя, хотя еще очень смутныя, но вдохновенныя идеи нашъ юный мечтатель-идеалистъ. Онѣ находятъ откликъ въ его неустановившемся мiросозерцанiи, и онѣ-то и зарождаютъ въ немъ ту глубокую потребность ко всему относиться критически, то безстрашiе мысли и исканiе нравственнаго оправданiя для каждаго поступка. Здѣсь-то и получилъ Гамлетъ коренную подготовку для овладѣвшаго имъ впослѣдствiи скептицизма.

А вотъ и другая картина.

Душно, шумно въ большомъ залѣ Виттенбергскаго университета. Сегодня учащаяся молодежь устроила одинъ изъ своихъ обычныхъ классическихъ вечеровъ. На оборудованной собственными усилiями сценѣ только что кончился послѣднiй актъ Еврипидовской трагедiи «Орестъ». Ореста игралъ принцъ Гамлетъ, наслѣдникъ Датскаго престола. Полная вдохновенiя и сердечной простоты игра принца захватила всѣхъ, и старшихъ и юныхъ его однокашниковъ. Прекрасный музыкальный голосъ, глубокiе въ душу смотрящiе глаза, Богомъ данная тайна перевоплощенiя въ изображаемое лицо, страстный, легко возбуждающiйся темпераментъ и нервъ—все это уже не разъ давало себя чувствовать и покоряло всѣхъ слушателей.

Спектакль конченъ. Спитъ Виттенбергскiй паркъ. Вездѣ тишина. Но вотъ откуда-то доносится тихiй говоръ. Онъ ласкаетъ слухъ, какъ шумъ моря въ тихую погоду, или плескъ веселъ по лунному свѣту уснувшей воды. Кто это? Кажется, Горацiй? Да, а съ нимъ Гамлетъ.

Они подъ впечатлѣнiемъ спектакля... Но природа,—она зоветъ, она манитъ помечтать о томъ, что недоступно человѣческому уму. И душа Гамлета полна... ей хочется высказаться... она переживаетъ духовный праздникъ...

«Вся земля—чудное твореніе... этотъ прекрасный воздушный шатеръ, это великолѣпно раскинувшееся небо, величественный сводъ, убранный золотистыми огнями представляется ему Божествомъ.

И что за созданіе человѣкъ! Какъ онъ благороденъ разумомъ! Какъ безграниченъ въ своихъ способностяхъ! Какъ изумительно изященъ и видомъ и движеніями! Какъ подобенъ ангеламъ своими дѣяніями, а разумѣніемъ самому Богу: Онъ краса вселенной, онъ—вѣнецъ творенія!»

Боже! какъ я люблю человѣка!

И мысль далеко, далеко летитъ къ Эльсинору... Тамъ его отецъ и мать... Какъ онъ имъ благодаренъ за все...

Тамъ Офелія!—его первая любовь...

Мать! Офелія!. Боже, какъ по душѣ мнѣ «женщина»!

И долго, долго они сидятъ подъ покровомъ волшебной ночи... Богъ, Еврипидъ, Платонъ, міръ, Бытіе, человѣкъ... эти слова, какъ музыка чаруютъ ихъ собственный слухъ вплоть до восхода солнца.

И вся природа какъ будто прислушивается къ тихому голосу, переходящему въ страстный мистическій шопотъ вдохновеннаго Гамлета, и ровнымъ успокаивающимъ словамъ, какъ эхо его избранника сердца Гораціо, «въ комъ кровь съ разсудкомъ слиты такъ удачно».

Наконецъ, они разошлись.

Гамлетъ не можетъ уснуть. Онъ всѣмъ всегда дѣлится со своимъ другомъ Гораціо. Одного онъ не можетъ повѣдать ему: свою любовь къ Офеліи.

Прекрасный мечтатель-идеалистъ, ты, оказываешься, еще и поэтъ! Прочтемъ, что ты пишешь Офеліи:

«Не вѣрь, что звѣздъ огонь сіяетъ,
Что солнце путь свершаетъ свой,
Не вѣрь, что правда лжи не знаетъ,
Но вѣрь, что ты любима мной».

Ну, что-же ты остановился? ты хочешь ихъ разорвать? Не надо! Хотя ты не поэтъ, но твоя искренность—наша поэзія.

«О, милая Офелія, мнѣ плохо удаются стихи. Я не умѣю влагать моихъ вздоховъ въ размѣренныя строки; но что я люблю тебя нѣжно, моя нѣжная,—вѣрь тому. Прощай. Твой навѣки, самая дорогая моя, пока душа еще въ этой оболочкѣ. Гамлетъ».

Счастливая любовь! бѣдная любовь! Какой конецъ тебя ждетъ?... Спи! спи... не заглядывай впередъ и не думай о «любви отвергнутой терзаніяхъ»....

А вотъ утро—часъ обычныхъ упражненій Виттенбергскихъ студентовъ. Тутъ мы видимъ въ кругу молодежи Бернарда, Марцелла, Розенкранца и Гильденстерна, товарищей принца по ученію и по оружію. Гильденстернъ ловко парируетъ удары Гамлета; тотъ горячится и даже не замѣчаетъ, что врожденный придворный карьеристъ два раза могъ-бы нанести ему ударъ, но чувство подлаживанья къ «большому человѣчку», въ надеждѣ будущихъ благъ, когда принцъ станетъ королемъ, въ немъ выше гордости побѣды. Наступаетъ маленькій перерывъ. Гораціо, не особенный любитель «суетнаго», веселаго общества незамѣтно отходитъ въ сторону, Плутархъ зоветъ его въ уединеніе. Отдавшись ему, нашъ «новый римлянинъ» воображаетъ себя участникомъ описываемыхъ великихъ, доблестныхъ дѣяній древнихъ мужей.

А на другомъ концѣ—шутки, остроты, игра словъ такъ и слетаютъ со всѣхъ сторонъ. Вотъ ловкій красивый Розенкранцъ изображаетъ дядю Гамлета, Клавдія въ минуту его возбужденнаго состоянія, произносящаго рѣчь за торжественнымъ столомъ, подъ вліяніемъ Бахуса. Онъ знаетъ, что Гамлетъ не прочь и самъ подтрунить надъ своимъ родственникомъ и не особенно долюбливаетъ его. И, дѣйствительно, Гамлетъ, забывъ свое положеніе, простодушно закатывается безпечнымъ смѣхомъ... и вдругъ!...

...Извѣстіе о смерти отца...

Бездна смутныхъ впечатлѣній въ одинъ моментъ поглотила его душу. Въ первый разъ ужасное сомнѣніе поколебало его свѣтлый разумъ. Вмѣстѣ съ безконечнымъ горемъ выползло на свѣтъ жуткое мрачное молчаніе и выросло въ его глазахъ въ стихійное бѣдствіе. «Сердце разорвалось—уста должны были замолчать».

Извѣстіе послано дядею Клавдіемъ. Значитъ, правда. Что съ матерью? Надо спѣшить... Она въ отчаяніи... Она не переживетъ этого горя.

И вотъ изъ прежняго идеалиста-мечтателя, радужно смотрящаго на все вокругъ, Гамлетъ, оглушенный страшнымъ извѣстіемъ, потрясенный, разбитый, полонъ зловѣщихъ предчувствій, съ однимъ только сознаніемъ безысходной тоски, спѣшитъ въ сопровожденіи двухъ своихъ друзей, Марцелла и Бернарда, исполнить послѣдній долгъ сына—«съ миромъ схоронить святыя кости» того, кто былъ его отцомъ, другомъ и идеаломъ человѣка.

II.

ГАМЛЕТЪ ДО СЦЕНЫ СЪ ПРИЗРАКОМЪ.

Эльсиноръ. Площадка передъ замкомъ.

«Кто здѣсь?» Этими словами трагедія началась. Изъ первой сцены мы можемъ заключить, что Гамлетъ уже давно въ Эльсинорѣ. За это время многое перемѣнилось въ его родной странѣ. Послѣ похоронъ всѣми любимаго и обожаемаго короля, отца Гамлета, который въ глазахъ всего народа «отважнымъ въ мірѣ слылъ», на датскій престолъ, вмѣсто достойнаго, благороднаго принца-наслѣдника, вступилъ его дядя, извѣстный всѣмъ за большого кутилу, дамскаго угодника и сладострастника. Всѣ были поражены, что этотъ бальный шаркунъ, этотъ тонкій гастрономъ, любящій вкусно поѣсть и сладко почить на пуховыхъ перинахъ, съ такимъ ловкимъ пронырствомъ, такъ политически тонко носилъ всю свою жизнь маску придворной угодливости и смиренія. Этотъ медоточивый искусный ораторъ на всѣхъ торжественныхъ обѣдахъ и ужинахъ какимъ-то колдовствомъ обошелъ добрую, но наивную королеву Гертруду; вкрался въ ея довѣріе, возбудилъ въ ней, уже было потухшую, страсть и, пользуясь неожиданной смертью своего брата и общимъ уныніемъ и растерянностью въ странѣ, при помощи своихъ собутыльниковъ, угодниковъ, льстецовъ, въ духѣ Полонія, совершаетъ дворцовый переворотъ и въ какой-

нибудь мѣсяцъ добивается руки жены его брата, власти и богатства. Все это до такой степени было неожиданно, что протестовъ ни съ чьей стороны на такой рѣшительный шагъ не послѣдовало. Къ тому-же и законность такого узурпированія власти была имъ соблюдена бракомъ съ вдовствующей императрицей. Но что долженъ былъ переживать за все это время нашъ Гамлетъ? Онъ весь ушелъ въ свое горе... онъ позабылъ все на свѣтѣ... и народъ... и мать... и Офелію... Съ помутившимися отъ слезъ и отчаянія глазами одиноко блуждалъ онъ по мрачнымъ комнатамъ дворца. И только свершившійся фактъ воцаренія Клавдія и чудовищный поступокъ матери заставили его на время отойти отъ себя, чтобы затѣмъ еще съ большимъ отчаяніемъ заживо похоронить въ себѣ прежняго идеалиста и *предаться полному безысходному пессимизму.*

Міръ пересталъ для него существовать: «онъ, что отъ сорныхъ травъ невыполотый садъ; все грубое и злое имъ завладѣло».

Прежній человѣкъ, «подобный ангелу своими дѣяніями, а разумѣніемъ самому Богу, сталъ для него теперь квинттэссенціей праха»... И куда-бы онъ ни взглянулъ... о чемъ-бы онъ ни подумалъ, все стало для него пошлымъ, мелочнымъ, противнымъ и безплоднымъ... Пессимизмъ безпощадный, всепоглощающій овладѣлъ имъ... и, конечно, довелъ бы его до самоубійства, даже несмотря на мистическій страхъ «чего-то» послѣ смерти, если-бы. . Но объ этомъ дальше.

Всѣ эти событія, въ связи съ распространившимися слухами, что молодой Фортинбрасъ, сынъ того Фортинбраса, котораго убилъ когда-то въ честномъ поединкѣ отецъ Гамлета (а слѣдствіемъ этой побѣды по договору побѣжденный долженъ былъ отдать всѣ свои владѣнія побѣдителю), съ оружіемъ въ рукахъ, хочетъ отвоевать утраченныя земли. Потому-то и въ самой Даніи съ горячей поспѣшностью кипѣла работа и шли приготовленія къ войнѣ: на чужбинѣ покупались пушки, строились суда. Стража не знала отдыха. Трудъ не различалъ дня воскреснаго отъ будничнаго. Все это еще болѣе сгущало безпокойство всѣхъ жителей страны и предвѣщало грозящія бѣдствія. А тутъ еще

какъ будто сама природа заключила союзъ съ тревожной людской суетой и страхомъ: холодъ, туманы, вѣтры... Солнце покинуло сѣверное небо, и зловѣщая черная ночь въ неурочный часъ спускалась на темную землю, предвѣщая что-то страшное и неизбѣжное. Даже холодная луна, вѣрный сторожъ сѣверныхъ ночей, даже она ненадолго появлялась на сумрачномъ небѣ, и только звѣзда, «что западнѣе полярной», неизмѣнно свершала путь свой, озаряя небо, но ея одинокій блѣдный свѣтъ не могъ согрѣть и освѣтить всѣми покинутый уголокъ Датской земли.

Въ одну изъ такихъ ночей, недавно прибывшій изъ Виттенберга Горацій воочію убѣдился въ правдѣ словъ своихъ друзей, Марцелла и Бернарда, сообщившихъ ему, что они уже два раза видѣли въ часъ ночи на площадкѣ Эльсинорскаго замка таинственный призракъ покойнаго короля Гамлета. Теперь уже онъ не считалъ этотъ призракъ игрой ихъ воображенія: онъ самъ видѣлъ, самъ говорилъ... Онъ вспомнилъ исторію славы Рима передъ тѣмъ, какъ палъ могучій Юлій... вспомнилъ всѣ «знаменія событій, грозныхъ предвѣстниковъ судебъ»... Онъ, «извѣстный грамотѣй», какимъ его всегда считали друзья, повѣрилъ, что «призракъ этотъ» грозитъ странѣ необычайнымъ переворотомъ, а потому первымъ долгомъ онъ счелъ сообщить обо всемъ видѣнномъ любимому своему другу Гамлету.

А между тѣмъ во дворцѣ шли пиры за пирами, торжество за торжествомъ. Послѣ пышныхъ похоронъ—роскошныя свадебныя пиршества и блестящее коронованіе. Прежніе сподвижники покойнаго короля, по предложенію самого Клавдія, удалились въ свои рыцарскія помѣстья, а ихъ мѣсто заняли новые, болѣе подходящіе и, какъ называлъ ихъ самъ Клавдій, «мудрѣйшіе». И вотъ мы уже видимъ передъ собой новаго короля на тронѣ, спокойно и самодовольно философствующаго о судьбахъ страны и о міровомъ непостоянствѣ:

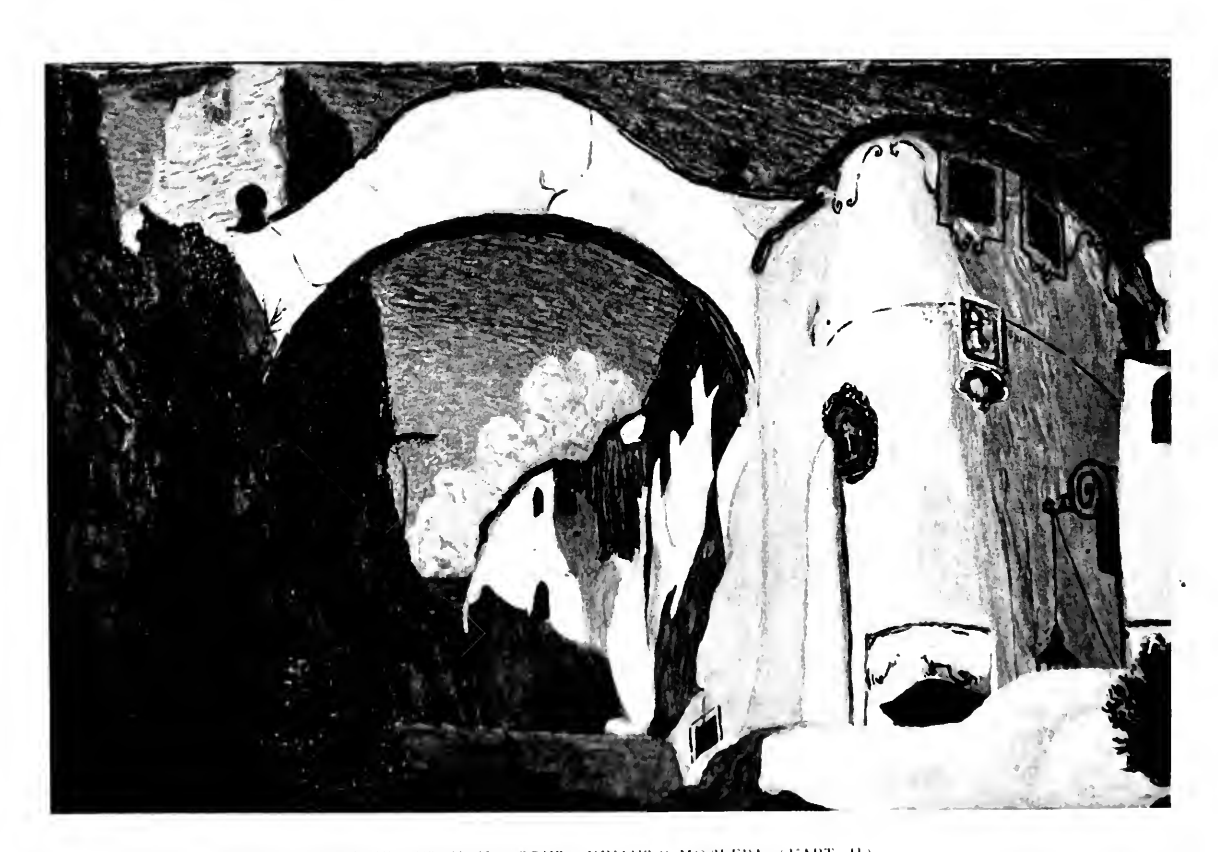
«Такъ быть должно».

Что долженъ переживать въ эти минуты одинокій, затравленный своими муками, потрясенный всѣми свершившимися событіями, оскорб-

ленный во всѣхъ своихъ свѣтлыхъ мечтахъ и помыслахъ, подавленный человѣческимъ эгоизмомъ и непостоянствомъ, глубоко разочарованный Гамлетъ? Каждое слово Клавдія кровью обливаетъ его истерзавшееся сердце... Онъ не можетъ взглянуть на него... Кругомъ блескъ, свѣтлые, праздничные костюмы, веселыя подобострастныя лица—одинъ онъ весь въ черномъ, какъ черна его душа и мысли... И никого, ни одного сродственнаго по духу и страданію съ нимъ человѣка!.. Мать?!.. Вотъ она сидитъ рядомъ съ тѣмъ, кто насильно взялъ недосягаемое — тронъ его отца... Жутко, до ужаса жутко стало ему отъ той скрытой ненависти, которая вдругъ мелькнула въ его пылавшемъ мозгу, и предчувствіе чего-то кроваваго, злого, неизбѣжнаго охватило его всего... Онъ опять перевелъ глаза на мать... Она немного блѣдна, но въ очахъ ея свѣтится иная улыбка — чужая для него. Когда-то эти глаза глядѣли иначе... и на него... и... и на его отца—-ея перваго мужа, а теперь... «и снова склонились вѣжды въ прахѣ отыскивать отца».

Вдругъ звонкій голосъ Лаэрта, брата Офеліи, прибывшаго по долгу службы къ коронованію Клавдія и просящаго позволенія опять вернуться въ веселую Францію, заставилъ вздрогнуть ушедшаго въ себя Гамлета. Ему кажутся непонятными стремленія и желанія юнаго Лаэрта къ чуждой его духу, далекой, безпечной Франціи. Но голосъ, знакомый голосъ, навѣялъ на него мимолетный покой, щемящій, но дорогой безконечно.

«Офелія»! Почему-же онъ одинокъ? Вѣдь онъ любимъ... Онъ знаетъ, онъ чувствуетъ это. Отчего-же онъ не подѣлится съ ней своими муками, не выскажетъ себя всего передъ той, которая была «идоломъ его души?»— Да, все это такъ... но Офелія, несравненная, чистая, свѣтлая Офелія, оказалась слабой и слишкомъ юной для того, чтобы не только помочь, но и понять весь ужасъ и кошмаръ Гамлетовскихъ страданій, и, хотя онъ все еще безумно любитъ ее, онъ щадитъ это хрупкое созданіе, выросшее въ кругу придворной избалованной жизни. Все, что онъ могъ для нея сдѣлать за послѣднее время своихъ пытокъ, это—напоминать ей изрѣдка о себѣ маленькими подарками, вродѣ золотого перстня съ надписью и грустными



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ КОМ. „ДОНЪ ЖУАНЪ" МОЛЬЕРА. (КАРТ. II).

воспоминаніями о своей любви. Но, незамѣтно для него самого, въ его душу вкралось новое чувство, смутное недовѣріе; мысль, что его мать такъ скоро могла позабыть своего перваго мужа и выйти за другого, пессимистически настроила его противъ всѣхъ женщинъ и даже противъ Офеліи, но онъ боролся съ этой мыслью... и любовь побѣдила: прекрасная Офелія осталась для него единственнымъ свѣтомъ среди окружающей его тьмы, и онъ берегъ не только для себя, но и для нея этотъ кусочекъ неугасшаго въ немъ чувства; остальное—мракъ, пустота, холодъ... и зловѣщій пессимизмъ, властно обволакивая оледенѣвшее его тѣло и душу, думалъ уже побѣдно пѣть надъ нимъ свою похоронную торжественную «сагу».

«А что же Гамлетъ мой, племянникъ мой и сынъ?»

Опять этотъ ненавистный голосъ!

«Поменѣе, чѣмъ сынъ, побольше чѣмъ племянникъ...»

шепчутъ побѣлѣвшія губы.

«Все тучи надъ тобой еще висятъ?»

Все небо въ тучахъ, весь міръ полонъ скорбью, а вотъ ты, въ довольствѣ, окруженный блескомъ и гамомъ, сидишь на чужомъ тронѣ, какъ золотой телецъ!.. и уже, не скрывая загадочной мрачной улыбки, готовъ отвѣтъ:

«Нѣтъ, слишкомъ, государь, я солнцемъ озаренъ».

Одно, одно только желаніе: уйти, убѣжать изъ этого вертепа идолопоклонства... Опять къ себѣ, въ свой Виттенбергъ... въ паркъ... но только не здѣсь... только не съ нимъ!..

«Ты знаешь, общій удѣлъ нашъ:
Умереть должно все, что живетъ».

И это говоритъ его мать!.. его единственная, обожаемая имъ когда-то, мать, говоритъ черезъ два мѣсяца послѣ того, какъ умеръ ея мужъ, его отецъ, «столь доблестный король», который похожъ на нынѣшняго, какъ «Гиперіонъ на Сатира!»

«Да, общій то удѣлъ нашъ, мать...»

Съ укоромъ, болью и невыразимымъ страданіемъ подтверждаетъ онъ ея слова о міровомъ непостоянствѣ, о всечеловѣческомъ эгоизмѣ, съ такой

легкостью забывающимъ когда-то для него столь близкое и столь дорогое... Но все-же не можетъ отказать ей въ ея просьбѣ остаться съ ней и не ѣздить въ Виттенбергъ. Какой-то неясный лучъ надежды скользнулъ по его блѣдному лицу и впалымъ щекамъ... Что-то похожее на прежнюю ласку почувствовалъ онъ въ ея голосѣ, но это только минута... и опять то же безразличное, тягостное, слѣпое отдаваніе себя своему владыкѣ-вампиру—пессимизму. И только оставшись наединѣ съ собой и съ нимъ (пессимизмомъ), онъ въ безнадежно яркихъ краскахъ раскрываетъ передъ нами свое душевное состояніе.

И мы узнаемъ изъ перваго монолога Гамлета, что онъ полонъ глубокой вѣры въ Бога, что онъ уже не разъ думалъ о самоубійствѣ, но вѣра и врожденная склонность къ мистицизму останавливала его отъ этого шага; весь міръ для него полонъ сорныхъ травъ, полонъ лжи и обмана и всѣ человѣческія «великія» дѣла, кажутся ему теперь мелочными и безплодными; женщина, вообще, перестала для него существовать послѣ брака его матери съ дядей, и ей одно только теперь названіе — измѣнчивость... И опять неизмѣнное *предчувствіе* чего-то необъяснимаго, зловѣщаго опутываетъ его своими роковыми сѣтями. Несчастный мученикъ правды тонетъ на нашихъ глазахъ въ потокѣ своего погибшаго идеалистическаго міросозерцанія, но, захлебываясь, все еще разрываетъ свое сердце и тщетно замыкаетъ свои засохшія уста... А безпощадный пессимизмъ гладитъ своей суровой рукой его пылающую голову и еще новая морщина имъ уже начертана на челѣ бѣднаго одинокаго страдальца.

Но что это?! Лицо его вдругъ просвѣтлѣло. Ему послышался голосъ Гораціо: «Привѣтъ вамъ, принцъ!»

— «Гораціо! Какъ радъ тебя здоровымъ видѣть!» и онъ спѣшитъ къ нему, къ своему единственному другу, брату, а не слугѣ... Онъ любовно цѣлуетъ его, разспрашиваетъ о Виттенбергѣ... Сквозь печальную иронію, съ которой онъ разсказываетъ о свадьбѣ матери, о пирахъ и пьянствѣ при дворѣ, слышится безпомощная дѣтская жалоба и наивная вѣра, что теперь, съ пріѣздомъ друга, онъ не будетъ одинъ. И, несмотря на то,

что, кромѣ Гораціо, здѣсь еще находятся Марцѐллъ и Бернардъ, бывшіе его товарищи по оружію и по ученію, онъ не можетъ скрыть отъ нихъ своихъ слезъ при воспоминаніи о смерти отца. Въ первый разъ послѣ долгой одиночной пытки молчанія онъ предается своему отчаянію при другихъ почти до галлюцинаціи:

— «Отецъ мой!—предъ собой отца я словно вижу...»

Гораціо: «Гдѣ принцъ?»

— «Души моей глазами, другъ Гораціо».

И только готовыя вырваться рыданія при мысли, что ему больше никогда не увидѣть «совершенство человѣка», какимъ былъ его покойный отецъ, заставляютъ его скрыть свою слабость отъ своихъ друзей и, отвернувшись отъ нихъ, онъ тихо опускается на тронныя ступени. Замкнувшись въ себѣ, онъ даже не понялъ первыхъ словъ Гораціо

«Мнѣ кажется, вчера онъ ночью мнѣ явился».

Гамлетъ, не оборачиваясь, машинально повторяетъ: «явился? кто?»

Гораціо: «король, отецъ вашъ, принцъ».

— Ага! Вздрогнулъ, проснулся наконецъ!

Вотъ оно, хотя и неясное, пробужденіе Гамлета къ дѣятельности. Всѣ трубы Даніи, короновавшія своимъ торжественнымъ гуломъ новаго короля, не оглушили-бы такъ Гамлетовскій слухъ. Изумленью нѣтъ границъ. Онъ вскочилъ, схватилъ дрожащими руками Гораціо и лихорадочно быстро-быстро заговорилъ:

— «О, ради Бога, говори!»

Не сводя глазъ, боясь пропустить даже отзвукъ каждаго слова, онъ слушаетъ разсказъ Гораціо о призракѣ. Сомнѣнія, предчувствія, смущеніе, недовѣріе къ необычайному и желаніе повѣрить въ него смѣняются одно за другимъ. Онъ хочетъ провѣрить ихъ быстрыми разспросами... Онъ какъ бы самъ видитъ и не видитъ ими видѣнное и страстно, безумно хочетъ ускорить свое свиданіе съ тѣмъ, кто былъ ему дороже всѣхъ и всего на свѣтѣ. Передъ нами опять прежній Гамлетъ, освобожденный на время отъ сковавшаго его бездѣйствія и пессимизма... Онъ пойдетъ, онъ заговоритъ

съ нимъ, съ этимъ таинственнымъ призракомъ, «хотя-бы адъ разверзся и ему велѣлъ молчать».

Но все-же извѣстіе о появленіи призрака такъ изумило его своей неожиданностью и необычайностью, что онъ въ первое время не можетъ отдать себѣ въ немъ отчета. Онъ и вѣритъ и не вѣритъ, онъ въ одно и то-же время и скептикъ и мистикъ. Виттенбергскія лекціи любимаго профессора, призывавшаго всѣхъ къ дерзанію мысли и начинать всякое дѣло съ сомнѣнія заставляютъ его критически углубиться во все случившееся, а потому онъ проситъ своихъ друзей до поры до времени скрывать все видѣнное ими: можетъ быть, это только ихъ галлюцинація; можетъ быть, это просто привидѣніе, а не воскресшій мертвецъ; можетъ быть, это злой, а не добрый духъ его отца.. И вотъ, пока онъ самъ не убѣдится, пусть эта тайна держится ими «въ умѣ, но съ языка не сходитъ». Но все же мистическое предчувствіе сильнѣе овладѣвшаго имъ скептицизма, и онъ втайнѣ вѣритъ, что сегодня въ эту ночь должно что-то случиться необычайное... Ему надо остаться одному, собрать свои силы, чтобы быть готовымъ встрѣтить это «что-то», а потому онъ и проситъ своихъ друзей оставить его. Тѣ уходятъ. Гамлетъ опять въ своей стихіи: одинъ на одинъ.

А что-же пессимизмъ? Неужели онъ такъ легко уступитъ свою жертву своему новому врагу—скептицизму? Вѣдь что касается мистики и предчувствій, то душа Гамлета полна была ими чуть-ли не съ рожденія! И вотъ неизмѣнный товарищъ Гамлетовскихъ несчастій нашептываетъ ему по новому страшныя мысли:

«Появленье твоего отца въ оружіи—не къ добру; чуй въ немъ все злое... и ты увидишь оно появится, и никакая земная глубина его не скроетъ». И все-же Гамлетъ готовъ на все... Пусть разрывается сердце—все остальное должно молчать.

«Но сердце разорвись—уста должны молчать!
Только-бы «настала ночь скорѣй!»

И эта ночь настала.

На площадкѣ передъ старымъ замкомъ ровно въ полночь появляются





Е. И. ТИМЕ ВЪ РОЛИ ШАРЛОТЫ И г. ВЛАДИМІРОВЪ ВЪ РОЛИ ДОНА АЛОНЗО.
„ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

три тѣни: Гамлета, Горацiо и Марцелла. Холодная сѣверная ночь. Вѣтеръ вмѣстѣ съ доносящимися сюда съ другого конца замка звуками трубъ и пушечныхъ выстрѣловъ, какъ бы свершаетъ по комъ-то похоронную тризну. Зловѣщей тревогой напитанъ воздухъ, и эта тревога переходитъ въ смятенное сердце Гамлета и въ его спутниковъ. Онъ поминутно вздрагиваетъ. кутается въ свой черный плащъ... говоритъ о чемъ-то ненужномъ, чтобы скрыть свое волненiе. Боже мой! Съ какимъ жаднымъ нетерпѣнiемъ ждалъ онъ этого часа! Какъ возбужденно и лихорадочно блестятъ его глаза, скользя испуганно по сторонамъ...

«Принцъ, глядите, онъ идетъ!»—шепчетъ Горацiо, первый увидѣвшiй призракъ. Гамлетъ мгновенно оборачивается и—о ужасъ! Это не только лунный свѣтъ, нѣтъ! Сама правда передъ его глазами... Ни словъ, ни дыханiя, ни крика... Одна секунда—онъ только вздрогнулъ всѣмъ тѣломъ и замеръ, прислонившись къ выступу стѣны... Минута столбняка кажется всѣмъ вѣчностью, но наконецъ онъ пересилилъ себя; губы непроизвольно зашептали молитву: «о, вѣстники небесъ и ангелы, спасите!» Потомъ, закрывъ себя плащемъ, и, какъ бы желая удостовѣриться въ томъ, не бредъ-ли это,—онъ медленно отводитъ дрожащей рукой съ головы край своего плаща и долго смотритъ на призрака; лицо его начинаетъ мало по малу проясняться, руки тянутся къ «обаятельному» призраку и вотъ уже тихо, благоговѣйно слетаютъ съ его устъ первыя слова обращенiя къ нему: «Будь ты блаженный духъ, или проклятья демонъ»... и т. д. При имени «отецъ»—колѣни гнутся къ землѣ... «Не дай терзаться мнѣ въ невѣдѣнiи!»... Страстнымъ шопотомъ онъ умоляетъ его объяснить всѣмъ имъ «такъ страшно потрясеннымъ помышленiемъ, котораго въ душѣ не превозмочь»—причину его появленiя. Онъ предчувствуетъ, что духъ отца пришелъ ему повѣдать нѣчто очень важное, но что?.. зачѣмъ?.. въ чемъ эта, быть можетъ, мiровая загадка—онъ не знаетъ.

«Что намъ дѣлать?»—чуть слышно доносится до насъ его послѣдняя, полная мистическаго религiознаго экстаза мольба.

«Призракъ манитъ Гамлета».

Теперь ничто не можетъ остановить его. Съ прежнимъ мужествомъ, съ безумной отвагой, которую онъ унаслѣдовалъ отъ самаго отважнаго, не спуская глазъ съ призрака, онъ стремится за мановеніемъ его руки. Ни просьбы Гораціо, ни его предостереженія объ опасностяхъ, наконецъ, ни физическая сила обоихъ друзей не могутъ помѣшать ему въ его желаніи говорить съ отцомъ. Своей собственной жизни онъ придаетъ цѣну булавки, а вѣра въ то, что его душа безсмертна, и что ею повелѣваетъ теперь *судьба*—придаетъ ему силы Немейскаго льва. Онъ готовъ даже убить своего единственнаго друга Гораціо, если тотъ ему помѣшаетъ. Такъ велико въ немъ сознаніе чего-то бóльшаго своей, или чужой жизни, такъ стихійно въ немъ *предчувствіе* какого-то предстоящаго долга. Въ эти минуты въ немъ проснулось то «опасное, чего всѣ должны страшиться», и никакая сила не остановитъ его передъ тѣмъ шагомъ, отъ котораго, быть можетъ, зависитъ разъясненіе мрачной міровой загадки.

«Онъ внѣ себя, въ какомъ-то изступленьи!»—спѣша за нимъ, говоритъ Гораціо, и даже Марцеллъ,—этотъ простой, беззаботный рубака—и тотъ подъ впечатлѣніемъ всего того, что произошло, символически бормочетъ: «подгнило что-то въ Датскомъ Королевствѣ».

. . . .

Со смѣлостью, граничащей съ безуміемъ, безъ тѣни колебанія, стремится Гамлетъ за призракомъ. «Я дальше нейду» слышимъ мы его рѣшительный возгласъ. «Говори!»—чуть-ли не приказываетъ онъ ему. Въ этихъ словахъ чувствуется такое упорство, такая сила воли, которую не сломаешь никакимъ чудомъ. Онъ самъ повѣрилъ этому чуду. Онъ, глубоко вѣрующій въ Бога, принялъ слѣпо вѣру въ привидѣніе, и оно должно съ нимъ заговорить. Кѣмъ бы оно ни было, но если «оно» приняло образъ его отца, долгъ сына обязываетъ заставить его все высказать.

И призракъ заговорилъ...

«Что это? Родной голосъ дорогого отца?!...»
«Ужъ близокъ часъ, когда мнѣ въ пламя сѣрное мученій вернуться надлежитъ».

Три слова сорвались съ устъ потрясеннаго и смущеннаго духомъ Гамлета: «Увы, несчастный призракъ...», но эти три слова покрыли собой всѣ остальныя: въ нихъ было одно недѣлимое состраданіе къ умершему отцу. Но зачѣмъ онъ говоритъ о какомъ-то «если?»

«И если ты любилъ отца когда-нибудь»...

«О, Боже!» со стономъ, падая ницъ, и съ безконечной любовью шепчетъ онъ:.. «Любилъ-ли я?!»

«Отомсти за гнусное убійство».

Что? или ему послышалось?—убійство?!? Да, да! Духъ отца ясно подтверждаетъ о гнусномъ, неслыханномъ, безчеловѣчномъ убійствѣ и требуетъ мести.

Въ безумномъ экстазѣ, въ припадкѣ фанатичной готовности сынъ хочетъ скорѣе узнать имя убійцы, чтобы «на крыльяхъ быстрыхъ. какъ помыслы, или мечты любви»—летѣть къ желанной мести.

— «Я вижу, ты готовъ. Такъ знай: змѣй, твоего отца лишившій жизни. нынѣ надѣлъ его вѣнецъ».

Эти слова, какъ молніей, пронзаютъ помутнѣвшій мозгъ несчастнаго Гамлета. То, что давно уже копошилось въ тайникахъ его сердца, въ неясныхъ, безсвязныхъ предчувствіяхъ, но боролось всегда съ разсудкомъ. вдругъ оказалось истиной.

«Мой дядя? Онъ твой убійца! А!..

И какая-то безумная радость дара предвидѣнія и невыразимый ужасъ охватилъ его при этомъ. Впиваясь всѣмъ своимъ существомъ въ каждое слово призрака, онъ слушаетъ его разсказъ о безчеловѣчномъ убійствѣ; но въ то-же время плоть и кровь его стараются проникнуть въ глубь «откровеній вѣчныхъ тайнъ».

«Не потерпи того, когда въ тебѣ есть сердце... Прости, прости! И помни обо мнѣ!»

Съ этими роковыми для Гамлета словами призракъ покидаетъ его. За все время этой и предыдущей сцены, съ самаго начала появленія духа, передъ нами въ Гамлетѣ—новый человѣкъ. Онъ фанатически отдался во

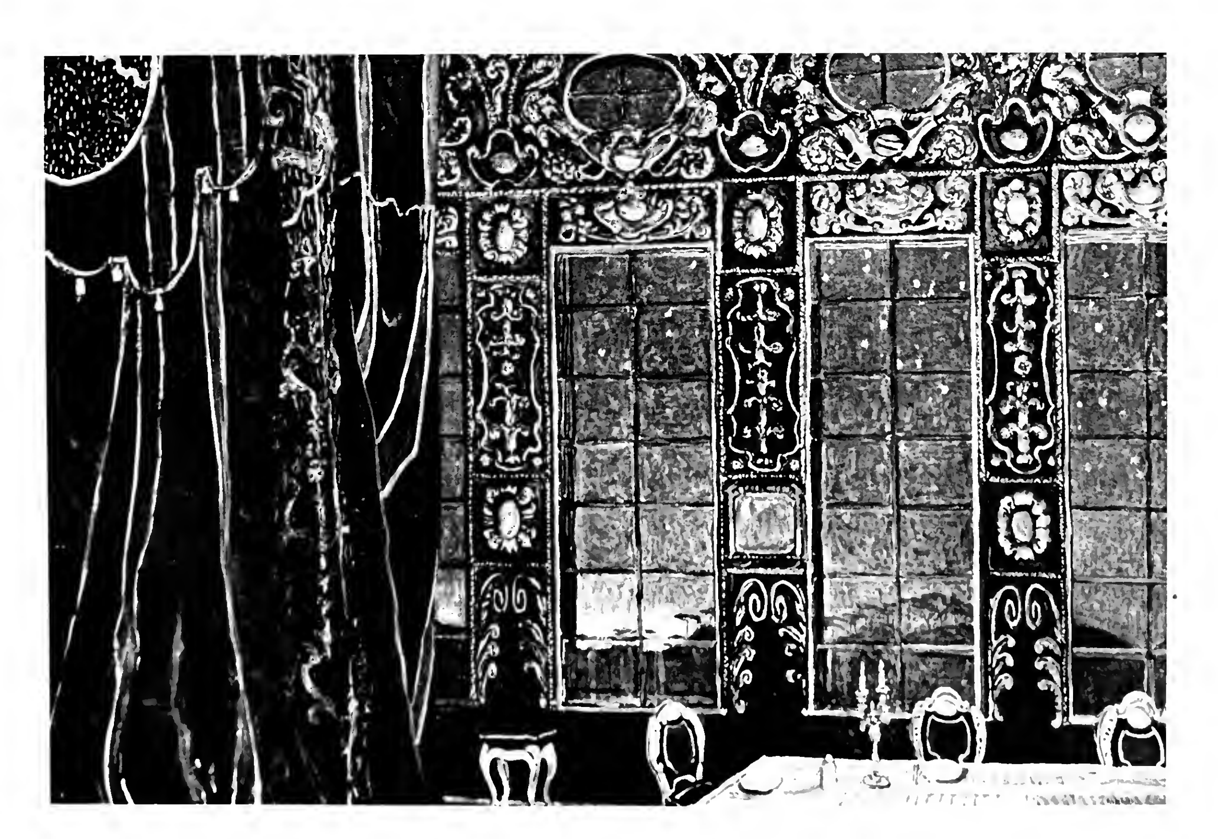
власть призрака, онъ героически добился отъ него страшной истины, которую онъ безсознательно таилъ въ себѣ. Но никто, конечно, не будетъ спорить, что ни одинъ человѣческій мозгъ не могъ бы вмѣстить въ себѣ страшныхъ потрясеній, вызванныхъ ужасомъ появленія говорящаго духа въ образѣ отца и тѣхъ открытій, которыя «вырвались съ нимъ изъ гробныхъ пеленъ». Безуміе иногда граничитъ съ геніальностью. Гамлетъ, конечно, могъ обезумѣть въ эти минуты и растеряться мысленно, но крылатымъ духомъ своимъ онъ внялъ «велѣнію» отца, и «оно» въ его глазахъ выросло въ громадный подвигъ—«связать цѣпь временъ». И, несмотря на обуявшій хаосъ, перевернувшій все въ его міросозерцаніи, мы уже не видимъ въ немъ прежняго пессимиста, а грознаго духовнаго мстителя съ лозунгомъ клятвы: «прости, прости и помни обо мнѣ».

III.

ГАМЛЕТЪ ПОСЛѢ СЦЕНЫ СЪ ПРИЗРАКОМЪ.

Призракъ исчезъ.

Дико блуждающими глазами Гамлетъ провожаетъ его послѣднюю свѣта тѣнь. Оставшись наединѣ, его духъ ужаснулся, «кровь застыла и глаза, какъ двѣ звѣзды, вырвались изъ орбитъ». Нечеловѣческій призывъ всѣхъ силъ неба и даже ада—пригнулъ его къ землѣ: она бросаетъ его изъ стороны въ сторону, какъ зачумленнаго и, какъ бы, сама трясется подъ нимъ... «Ахъ, тише, тише, сердце!» Несчастный пытается собрать свои послѣднія силы, возстановить растерявшуюся память, безсвязно кричитъ обѣты забыть весь міръ, всѣ старыя истины, всѣ образы—даже Офелію; отказывается отъ всего того, что дали ему наука, философія, искусство... только одно велѣніе призрака отомстить и освободить его отъ «пламени сѣрныхъ мученій» и *этимъ самымъ заставить міръ опять идти своимъ прежнимъ путемъ*,—вотъ цѣль и смыслъ его жизни... «Да, какъ передъ небомъ!»



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ КОМ. „ДОНЪ ЖУАНЪ" МОЛЬЕРА (КАРТ. IV)

И онъ въ какомъ-то дикомъ экстазѣ вытаскиваетъ свою записную книжку; лихорадочно-поспѣшно съ безумной улыбкой торжества записываетъ не только «лозунгъ мозга своего: прости, прости и помни обо мнѣ», но даже и напоминаніе о своей клятвѣ—«я поклялся». Слова «о женщина порочная» и «улыбающійся извергъ»—вылетѣли у него случайно, а также и острая мысль, «какъ можно улыбаться, улыбаться и все-жъ быть извергомъ»,—суть только новыя доказательства его недавнихъ разочарованій, что въ Даніи теперь, конечно, все возможно.

. . . .

«Ау, ау, принцъ!»—доносится до насъ тревожный возгласъ Гораціо. Теперь Гамлету предстоитъ очень трудная задача скрыть отъ своихъ друзей великую тайну, повѣданную ему призракомъ. Но мы его видимъ въ такомъ возбужденномъ состояніи, что невольное сомнѣніе закрадывается въ нашу душу: сможетъ-ли его смятенный разсудокъ выдержать такую непосильную для всякаго человѣка борьбу; не выявитъ-ли онъ себя въ подобномъ состояніи аффекта. Два раза по пути нашей трагедіи намъ страшно дѣлается за Гамлетовскій разумъ: въ этой описанной сценѣ съ призракомъ и послѣ него, а также въ сценѣ послѣ представленія... вотъ такъ и кажется: еще минута и померкнетъ свѣтлый его умъ и разобьется достойнѣйшее сердце. Еще сильнѣе подтверждаются наши опасенія при его первыхъ неожиданныхъ выходкахъ, странныхъ до чудачества.

«Ау, ау, братъ, здѣсь, соколикъ, здѣсь!»

Какимъ-то безпечнымъ, пронзительнымъ окликомъ встрѣчаетъ онъ своихъ друзей. И когда тѣ его спрашиваютъ, что съ нимъ произошло, то онъ, съ той-же загадочно блуждающей улыбкой, самъ не сознавая своихъ словъ и удивляясь имъ», говоритъ «о чудеса!» Еще не отрѣшившись отъ всего имъ видѣннаго и слышаннаго, онъ почти уже готовъ проговориться: «ну, что вы скажете? И кто-бы могъ подумать!..» но взволнованный видъ его друзей опять приводитъ его въ міръ дѣйствительности, и готовое было уже вырваться признаніе и имя злодѣя: «нѣтъ въ цѣлой Даніи мерзавца»,—подобнаго Клавдію, замаскировывается имъ мало значущими словами—

«кто-бы не былъ отъявленный злодѣй...» Потому и Гораціо, ожидавшій болѣе, значительнаго отъ него отвѣта, замѣчаетъ, что «призраку изъ гроба не стоило вставать, чтобъ это намъ сказать».

«Что-жъ, правда; да ты правъ»... послѣ минутнаго, тягостнаго молчанія произноситъ Гамлетъ, съ глубокимъ состраданіемъ глядя на своего друга, который такъ далекъ не только отъ той тайны, разгадать которую стало теперь для Гамлета задачей всей его жизни, но даже не знаетъ о существованіи ея. «А потому»—жалѣя его и инстинктивно сознавая въ себѣ всю трудность выпавшаго на него жребія, онъ торопливо — безпокойно проситъ друзей разойтись «по своимъ занятьямъ и желаньямъ», а что касается его, то онъ пойдетъ... молиться». Передъ этимъ послѣднимъ словомъ онъ остановился... Не это, а какое-то иное слово вертѣлось у него на языкѣ.—Но вмѣсто него вылетѣло—безотчетное, странное—«молиться». Вообще всю эту сцену передъ нами Гамлетъ какой-то странный, загадочный и, если можно такъ выразиться, какой-то «чудной». Все его существо находится въ томъ напряженномъ состояніи, когда человѣкъ хочетъ, мучительно хочетъ высказаться, но какая-то сила сковываетъ всѣ его желанія и вмѣсто словъ получается что-то смутное, безсвязное, трогательное по своей безпомощности. Онъ сначала умоляетъ своихъ друзей молчать обо всемъ ими видѣнномъ, потомъ проситъ поклясться и, несмотря на то, что тѣ исполняютъ его просьбу, ему кажется это недостаточнымъ, и онъ уже требуетъ отъ нихъ болѣе вѣской клятвы—на мечѣ. Но гдѣ онъ положительно впадаетъ въ чудачество, жуткое, страшное, съ искривленной растерянной усмѣшкой, такъ это послѣ голоса духа изъ подъ земли. Онъ какими-то странными знаками, съ таинственно хитрой страдальческой улыбкой отзываетъ своихъ друзей то на одно, то на другое мѣсто для принесенія новой клятвы. Вся его мимика, прыжки, жесты полны какого-то таинственнаго значенія... Какъ будто онъ хочетъ перехитрить подземнаго духа... Съ дикой радостью онъ падаетъ на землю и, прикоснувшись къ ней сухими, побѣлѣвшими губами кричитъ въ нее: «такъ, старый кротъ! Въ землѣ ты роешься отлично! Ты исправный зем-

лекопъ!»—И на замѣчаніе потрясеннаго Гораціо, что все происшедшее за этотъ день и ночь «чудесно, непостижно»—онъ, какъ-бы подтверждая эти слова, все еще съ блаженной улыбкой, полной мистическаго значенія, произноситъ: «а потому постичь и не пытайся. Есть много въ небесахъ и на землѣ такого, что нашей мудрости, Гораціо, и не снилось». Съ этими словами пароксизмъ Гамлетовскаго повышеннаго, возбужденнаго состоянія кончился; наступилъ кризисъ, и мы уже видимъ передъ собой человѣка, уставшаго духомъ, подавленнаго всѣми случившимися событіями, но до тонкости разбирающагося въ нихъ и заглядывающаго инстинктивно впередъ, въ будущее. Мозгъ его не только потускнѣлъ, а напротивъ, пріобрѣлъ еще большую остроту и силу... Это доказываютъ его предупреждающія слова о томъ, что онъ «быть можетъ со временемъ прикинется безумнымъ». То странное поведеніе *«сумасшедшаго», безсознательно использованное имъ сейчасъ на* глазахъ своихъ друзей, становится для него наилучшимъ помощникомъ къ достиженію истины. Оно спасло его отъ рокового шага—открыть имъ тайну призрака, а потому теперь осталось только одно, чтобы они не выдали его: «клянитесь въ томъ, что не будете дѣлать намековъ, увидя мои странныя выходки, и будете молчать о томъ, что вамъ о мнѣ извѣстно»... Уже тихо, устало, но покойно и съ вѣрой въ Божію помощь—заканчиваетъ онъ слова послѣдней клятвы подъ далекое, чуть слышное загробное эхо неумолимаго призрака.

Теперь только онъ можетъ отдохнуть душой и мыслями и склонить опять свои вѣжды... Онъ опускается на колѣни, любовно цѣлуетъ тотъ кусочекъ земли, откуда донесся послѣдній звукъ дорогого ему голоса и успокоительно шепчетъ: «смирись, смирись, тревожный духъ!»

. . . . . Клятва дана. Жребій принятъ.

Но «необычайное» даетъ себя чувствовать и наступаетъ реакція. Слабость, уныніе, опять полное одиночество. Неужели нѣтъ никакого просвѣта?!.. Несчастный страдалецъ ищетъ помощи въ любви и дружбѣ товарищей и надѣется только на милосердіе Божіе. Уныло, еле передвигая ногами, какъ-бы подъ тяжестью креста, идетъ онъ въ сопровожденіи мол-

чаливыхъ спутниковъ.. идетъ, не зная куда... не зная зачѣмъ... и вдругъ передъ нимъ во всемъ своемъ величiи, во всей своей невыполнимости предстало завѣщанное призракомъ: «*связать цѣпь временъ!*»

Считаю необходимымъ привести тексты переводовъ, прочитанныхъ мною этого наиважнѣйшаго момента для всей послѣдующей трагедiи.

Первый переводъ «Гамлета» *М. Вронченко* 1828 г.

«Нашъ вѣкъ разстроенъ:
О несчастный жребiй!
Почто-же я рожденъ его исправить?»

Кетчеръ: «Время вышло изъ пазовъ; о, проклятiе судьбѣ, что родился на то, чтобы сплачивать его!»

Кронебергъ: «Распалась связь временъ!
Зачѣмъ-же я связать ее рожденъ!»

Загуляевъ: «Разстроенъ бѣдный свѣтъ,—проклятiе!
Зачѣмъ мнѣ суждено разстройство то исправить!»

А. Данилевскiй: «Расшатаны устои бытiя.
О, горе мнѣ, когда подумаю, зачѣмъ я на свѣтъ рожденъ!»

Соколовскiй: «Весь мiръ кругомъ разстроенъ;
И вѣдь надо-жъ бѣдѣ случиться было,
Что меня назначилъ рокъ бороться съ злобой дня!»

Н. Маклаковъ: «Время выбилось у насъ изъ такта
И, право, злость беретъ, что мнѣ придется его справлять»

Месковскiй: «Порвался времени потокъ...
Я проклинаю часъ рожденья,
Въ который предвѣщалъ мнѣ рокъ
Возстановить его теченье!»

П. Гнѣдичъ: «Разстроенъ мiръ; все спуталось—
Хаосъ объялъ вселенную...—
Проклятье, о проклятiе судьбѣ,
Затѣмъ меня призвавшей къ жизни,
Чтобъ это все исправить и связать.»

Каншинъ: «Время вышло изъ своей колеи. .
Досадно, что по волѣ проклятой судьбы, на мою долю выпала обязанность поставить его на прежнее мѣсто.»

К. Р.: «Порвалась цѣпь временъ. О проклятъ жребій мой!
Зачѣмъ родился я на подвигъ роковой!»

Россовъ: Исчезла связь вѣковъ.
Проклятый рокъ, зачѣмъ мнѣ суждено возобновить ее?»

И только у *Висковатаго* въ обработанной имъ для Россійскаго театра трагедіи «Гамлетъ» изд. 1829 г.

«Природу заглушивъ, карай ты преступленье»

и у *Полевого*: «Преступленье проклятое! Зачѣмъ рожденъ я наказать тебя!»

Теперь намъ, конечно, становится ясно, какъ понялъ Гамлетъ появленіе призрака и завѣщанную имъ месть. Вотъ въ чемъ теперь главная задача Гамлета: «связать цѣпь временъ»... Вотъ въ чемъ его рокъ и жребій... И о ужасъ, онъ въ этомъ поклялся.

Подавленный такимъ сознаніемъ долга, смущенный его грандіозностью, онъ въ безысходной тоскѣ проклинаетъ день своего рожденія, а новый врагъ— *скептицизмъ* уже стережетъ его. Медленно, но упорно вползаетъ онъ въ его мозгъ и душу: «тебѣ-ли, съ твоими силами свершить такой подвигъ? Зачѣмъ ты далъ клятву, не провѣривъ себя? Тебѣ-ли очистить и освободить человѣческую душу отъ нравственнаго разложенія, когда твоя собственная душа потонула въ потокѣ спутавшихся идей и понятій, захлебнулась въ своихъ-же разочарованіяхъ и сомнѣніяхъ. Да и можетъ-ли вообще смертный связать жизнь съ безсмертіемъ и установить изъ хаоса непреложные законы Бытія?» — шепчетъ новый пріятель Гамлетовскихъ сомнѣній и несчастій.

Тяжко задумался Гамлетъ... Онъ забылъ, гдѣ онъ, кто и что съ нимъ... Молча, съ глубокимъ состраданіемъ слѣдитъ за нимъ его вѣрный другъ Гораціо... Сумрачно на сердцѣ у добраго, славнаго Марцелла... Но вотъ Гамлетъ очнулся... обвелъ вокругъ тусклыми глазами... увидѣлъ друзей—удивился и неожиданно просто, какъ будто ничего не случилось—

произнесъ: «идемте-жъ, господа!» И они пошли. А мнѣ показалось, что то не Гамлетъ идетъ по ступенямъ Эльсинорскаго замка, а Христосъ на Голгоѳу.

. . . .

Чтобы понять душевное состояніе Гамлета послѣ появленія призрака, мы должны прочесть сцену Офеліи съ Полоніемъ, которая подъ впечатлѣніемъ свиданія ея съ принцемъ рисуетъ его посѣщеніе такъ:

«Отецъ мой, въ комнатѣ своей я вышивала;
Принцъ Гамлетъ вдругъ, въ разстегнутомъ камзолѣ,
Безъ шляпы, въ неподвязанныхъ и грязныхъ,
По щиколотку спущенныхъ, чулкахъ;
Съ дрожащими колѣнями, блѣднѣе
Своей рубашки, съ видомъ жалостнымъ такимъ,
Какъ будто вырвался изъ ада, чтобы вѣщать
Объ ужасахъ, предсталъ передо мною.

Полоній: Любя тебя, съ ума сошелъ?
Офелія: Не знаю, но, право, я боюсь, что такъ.
Полоній: Что говорилъ онъ?
Офелія: Взялъ за руку меня онъ, крѣпко сжалъ ее
И, отступя на всю длину своей руки,
Другую, приложивъ къ бровямъ, сталъ мнѣ въ лицо
Глядѣть такъ пристально, какъ будто срисовать
Его хотѣлъ. Онъ долго такъ стоялъ
И, наконецъ, слегка мнѣ руку покачавъ
И трижды головой кивнувъ вотъ такъ,
Вздохнулъ такъ горестно и такъ глубоко,
Какъ будто разрывалась грудь его
И прекращалась жизнь. Потомъ меня пустилъ онъ;
И повернувъ лицо ко мнѣ черезъ плечо,
Дорогу онъ безъ глазъ, казалось, находилъ;
Онъ безъ ихъ помощи дошелъ до двери,
И блескъ ихъ до конца былъ обращенъ ко мнѣ».

Изъ всего этого разсказа можно заключить, что Гамлетъ былъ у Офеліи вскорѣ послѣ сцены съ призракомъ.

Мы уже знаемъ, что появленіе духа страшно повліяло на него. Сначала онъ, вѣроятно, одиноко метался по своей комнатѣ, потомъ прилегъ, но мысли и впечатлѣнія пережитого не давали ему даже видимости покоя... Клятва, исполнить которую онъ долженъ, несмотря ни на что, сжигала его мозгъ и душу. Онъ все перебралъ въ своей памяти. Вспомнилъ всѣ обѣты, которые онъ принесъ въ жертву призраку, среди которыхъ былъ и обѣтъ отреченія отъ своей любви къ Офеліи. Мысль объ этой чистой, безконечно дорогой для него дѣвушки, ни въ чемъ неповинной въ своемъ дѣтскомъ любовномъ лепетѣ къ нему, заставила его вскочить, поспѣшно одѣться и бѣжать, бѣжать къ ней, объяснить осторожно, что, несмотря на самую глубокую его любовь и привязанность къ ней, онъ долженъ во имя нѣкоей Божественной тайны на время отречься отъ нея, пока эта тайна не станетъ явной. Попросить у нея прощенія за всѣ тѣ муки, которыя онъ невольно приноситъ ей своими страданіями, и проститься, проститься, быть можетъ, навсегда. Любовь, свѣтлый товарищъ его молодости, «чистая, какъ чиста сама невинность», приносится въ жертву священному долгу. Мы видимъ изъ разсказа Офеліи, что у него не хватило на это ни силъ, ни словъ, но обѣщанный долгъ былъ исполненъ, и Гамлетъ простился съ той, которую любилъ, «какъ 40 тысячъ братьевъ любить не могутъ».

. . . .

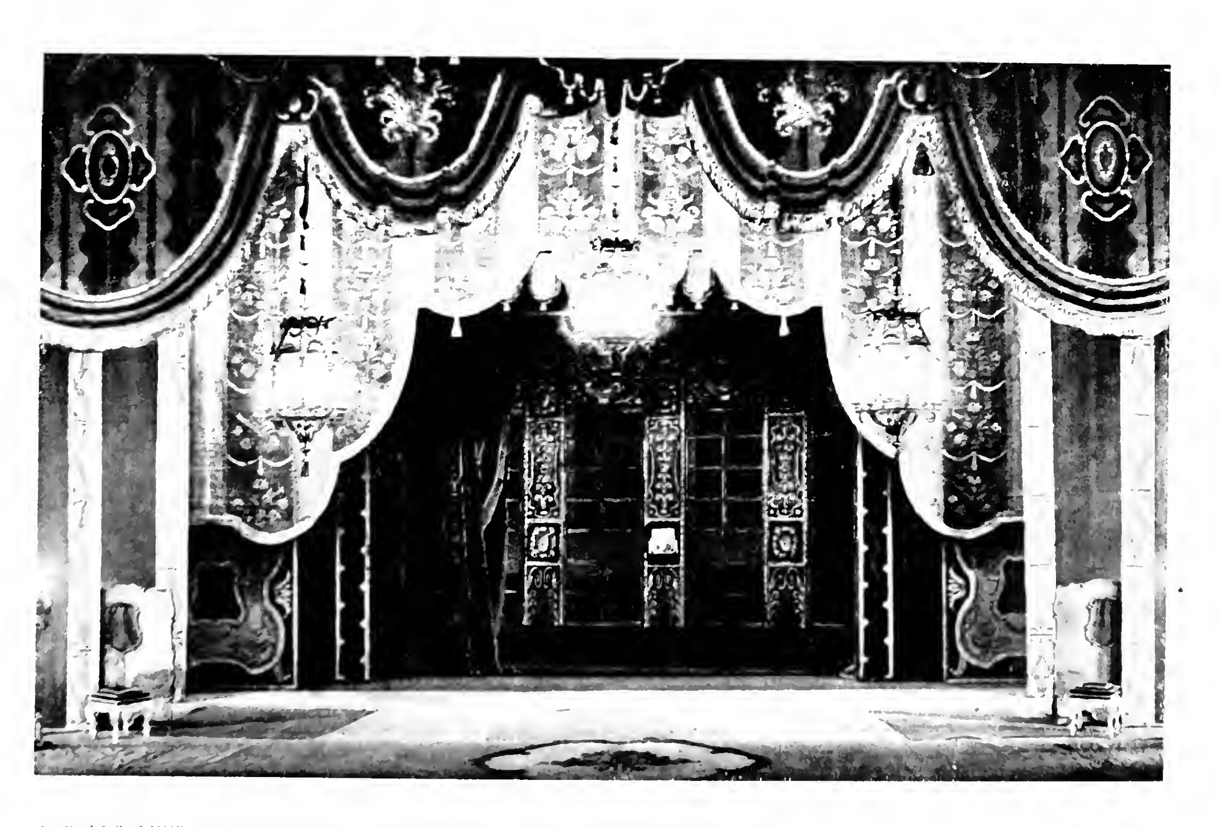
А между тѣмъ, въ странѣ наступило затишье передъ бурей. Посольство изъ Норвегіи вернулось съ успокоительными извѣстіями, что юный Фортинбрасъ далъ слово своему дядѣ никогда не подымать оружія на датскій престолъ. Все шло, какъ нельзя лучше, только странное поведеніе и скрытность принца сильно безпокоили Клавдія: мысль о возможной опасности и страхъ за свою власть заставили его выписать въ Эльсиноръ двухъ прежнихъ Виттенбергскихъ друзей Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна. Проницательность его не обманула въ выборѣ этихъ двухъ «губокъ, всасывающихъ въ себя королевскія милости и награды». Они, съ легкимъ сердцемъ, въ ожиданіи повышеній при дворѣ вошли въ союзъ съ королемъ и дали ему слово при случаѣ вывытать настоящую причину поведенія его

племянника. Недостаточно вѣскимъ показались Клавдію и доводы Полонія, утверждавшаго, что Гамлетъ сошелъ съ ума изъ-за любви къ Офеліи. Письма Гамлета къ Офеліи, которыя для доказательства принесъ съ собой «столь дальновидный психологъ», тоже ничего не сказали опредѣленнаго осторожному королю, а потому на предложеніе своего министра спрятаться за занавѣску въ то время, когда Гамлетъ будетъ одинъ, и впустить къ принцу, какъ-бы случайно, Офелію для того, чтобы видѣть ихъ встрѣчу и подслушать ихъ разговоръ, охотно принимается Клавдіемъ, и онъ, безъ колебанія, соглашается на подобное испытаніе. Но бѣдный психологъ не только ошибся въ корнѣ своихъ предположеній, но даже въ прочитанныхъ имъ письмахъ. Его «послушная» дочь отдала ему прежнія письма Гамлета, которыя писалъ онъ ей изъ Виттенберга, новыхъ же писемъ Гамлетъ не могъ писать: не въ такомъ онъ теперь состояніи, а потому и слова Офеліи, что «писемъ его не принимала я и не пускала его къ себѣ», были сказаны ею для отцовскаго спокойствія. Ея разбитому сердечку, мечтавшему о золотомъ перстнѣ съ любимымъ, обожаемымъ ею несчастнымъ принцемъ—такъ тяжело... такъ она хочетъ помочь ему въ его безуміи (а она иначе и не можетъ теперь представить Гамлета, какъ сумасшедшимъ), что она готова отдать все, даже тотъ золотой перстень съ надписью, только-бы онъ спасъ того, кто первый заставилъ забиться ея дѣвическое сердце, смутно ждущее подъ вліяніемъ уроковъ и предостереженій отца и брата, неизвѣданныхъ ласкъ любви и наслажденій . . . .

. . . .

Странное затишье въ Эльсинорскомъ замкѣ. Даже не слышно приготовленій къ ночному пиршеству по случаю пріѣзда пословъ изъ Норвегіи. Смутно и тревожно въ душѣ убійцы... Тяжело на сердцѣ у королевы-матери...

«Вотъ онъ идетъ, читая; какъ печаленъ бѣдный!» говоритъ она, первая увидѣвшая своего сына. «Всезнающій» Полоній, по существу своему добрый, но плутоватый старикашка, проситъ уйти короля и королеву и оставить его наединѣ съ принцемъ. Онъ чувствуетъ въ себѣ особый даръ



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ КОМ. „ДОНЪ ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА (КАРТ. IV).

краснорѣчія послѣ всѣхъ тѣхъ «удачныхъ» доводовъ и совѣтовъ, которые онъ только что высказалъ передъ своими владыками. Усердію его передъ ними нѣтъ конца... Услужливость имъ—его миссія.

«Входитъ Гамлетъ, читая».

Масса различныхъ догадокъ и толкованій построено на этой ремаркѣ. Критика оспариваетъ одна у другой содержаніе и названіе той книги, которую, по ихъ мнѣнію, долженъ читать Гамлетъ при своемъ появленіи въ этой сценѣ. По моему же, въ рукахъ Гамлета можетъ очутиться его обычная записная книжка, съ которой онъ никогда не разстается. Клятва, данная призраку «забыть всѣ книжныя рѣшенья», слишкомъ скоро и обидно была бы нарушена, если бы Гамлетъ выходилъ съ какой-либо другой книгой. Замѣтивъ издали сговаривающихся короля, королеву и Полонія, Гамлетъ прибѣгаетъ къ своей роли сумасшедшаго при помощи записной книжки: опустивъ глаза, какъ бы читая что то, онъ тихо направляется къ нимъ, въ то же время слѣдя за ихъ безпокойствомъ. Онъ, конечно, давно уже знаетъ, что его мнимое безуміе надѣлало много тревогъ при дворѣ, и что Полоній, боясь его безумія, приказалъ своей дочери не встрѣчаться съ нимъ. Уходъ короля и королевы, для которыхъ у него всегда теперь готовъ рядъ горькихъ истинъ, сразу раздражаетъ его и всей своей тяжестью падаетъ на оставшагося съ нимъ Полонія.

Но передъ тѣмъ, чтобы идти дальше по пути трагедіи, у насъ невольно возникаетъ вопросъ: сколько времени прошло съ тѣхъ поръ, какъ Гамлетъ увидѣлъ призрака? По моему сужденію, никоимъ образомъ не болѣе двухъ недѣль: это доказываетъ и успѣшный пріѣздъ пословъ изъ Норвегіи, а также и не менѣе поспѣшный вызовъ королемъ Розенкранца и Гильденстерна изъ Виттенберга. Только слова Офеліи въ 3-мъ актѣ смущаютъ насъ: на замѣчаніе Гамлета: «посмотри, какой радостный видъ у моей матери, а отецъ мой умеръ всего... два часа назадъ»...—Офелія говоритъ: «нѣтъ, принцъ, тому уже дважды—два мѣсяца»; но сейчасъ-же послѣ этихъ словъ Гамлетъ все-таки утверждаетъ: «умереть *два* мѣсяца назадъ и все еще не быть забытымъ». Насъ невольно озадачиваетъ такая

неточность въ опредѣленіи времени; хочется выяснить смыслъ игры словъ Офеліи—«дважды два мѣсяца»—и мнѣ думается, что она это сказала ради спокойствія безумнаго принца, потерявшаго, по ея мнѣнію, въ своемъ болѣзненномъ воображеніи даже счетъ времени, и для того, чтобы еще больше отдалить тягость воспоминанія о смерти его отца, она прибѣгаетъ къ такой невинной игрѣ словъ. Почему бы ей тогда не сказать просто: «нѣтъ, принцъ, не два часа, какъ умеръ вашъ отецъ, а тому уже прошло четыре мѣсяца?» Гамлетъ подтверждаетъ ея мысль уже опредѣленными словами: «умереть *два* мѣсяца назадъ и все еще не быть забытымъ».

Въ концѣ концовъ, двѣ-ли недѣли или два мѣсяца прошло съ появленія призрака—не такъ важно. Главный вопросъ въ томъ: почему Гамлетъ медлитъ своей местью? Почему онъ находится въ бездѣйствіи и не только дѣломъ, но даже и словомъ не приближается къ кровавой развязкѣ?

Попробуемъ заглянуть въ тайники Гамлетовской души. Представимъ себѣ Гамлета, узнавшимъ объ убійствѣ его отца не въ Эльсинорѣ, послѣ воцаренія и женитьбы Клавдія на его матери, а въ Виттенбергѣ. Тогда бы Гамлетъ поступилъ иначе. Онъ не остановился бы ни передъ чѣмъ и, какъ юный Лаэртъ, убилъ бы своего дядю, «будь онъ хоть въ церкви».—Но вѣдь тогда не было-бы и трагедіи... Тогда трагедія называлась бы «Лаэртъ», а не «Гамлетъ». Въ томъ-то и сущность трагедіи, что Гамлетъ долженъ исполнить идейный подвигъ, помимо сыновней мести.

Послѣ ряда свершившихся событій, перевернувшихъ весь его идеалистическій строй міросозерцанія, наступилъ рѣзкій переворотъ къ глубокому разочарованію во всемъ... Мрачный пессимизмъ завладѣлъ всѣмъ его существомъ безъ остатка, и уже близилось то время, когда Гамлетъ, окончательно обезсиленный и подавленный, упалъ бы подъ его гильотиной. И вотъ въ эту-то критическую минуту является призракъ. Отъ него онъ узнаетъ страшную истину... Онъ съ безумнымъ экстазомъ отдается полету мести и со сверхчеловѣческой отвагой обѣщаетъ исполнить ее... Но... *скептицизмъ*, общій удѣлъ всѣхъ мыслящихъ и страдающихъ людей, а въ особенности такихъ людей, какъ Гамлетъ, который подготовленъ былъ къ

воспріятію его съ Виттенбергской студенческой скамьи, овладѣваетъ имъ—и месть усложняется въ нѣчто недосягаемое. Да, еще разъ повторяю, теперь уже скептицизмъ—виновникъ безволія Гамлета и онъ еще болѣе силенъ тѣмъ, что появился вновь изъ глубокихъ его разочарованій... Онъ еще болѣе усложнилъ и углубилъ Гамлетовское критическое міросозерцаніе и духовную потребность нравственнаго оправданія для каждаго своего поступка... И пока человѣкъ находится подъ вѣчнымъ сомнѣніемъ въ своихъ силахъ и способностяхъ, пока онъ переживаетъ невыносимую борьбу съ пустотой въ душѣ, активно проявить себя онъ не можетъ, и въ этомъ сущность всей его трагедіи. Въ этомъ трагедія и Гамлета. Конечно, онъ не забылъ и не могъ позабыть данной клятвы, но мысль о томъ: въ силахъ-ли онъ «связать цѣпь временъ»—привела его къ отчаянію, и каждый новый часъ пытливаго самоанализа отдаляетъ его отъ исполненія долга. Міровые вопросы: «въ чемъ истина», «быть или не быть», «зачѣмъ и для чего все?» «какіе сны въ дремотѣ смертной снятся?»—и т. д.; угрызенія совѣсти, страхъ отвѣтственности передъ вѣчной тайной, сомнѣнія въ томъ, что злой духъ, а не добрый являлся къ нему съ требованіемъ мести, а потому—нужна-ли вообще эта месть... все это усугубляетъ его страданія и приводитъ его къ новымъ и новымъ розыскамъ фактовъ и доказательствъ, и мы ясно чувствуемъ, что пока онъ въ нихъ не убѣдится—онъ не способенъ къ активной дѣятельности.

Вотъ въ такомъ удрученномъ состояніи мы его видимъ въ сценѣ съ Полоніемъ. Прибавить ко всему этому, что Гамлетъ, чтобы облегчить исполненіе клятвы, избралъ самъ для себя роль сумасшедшаго, которая тоже стоитъ не малыхъ усилій и изобрѣтательности,—мы видимъ, какъ тяжело ему бесѣдовать съ придворной клоакой, какъ утомляетъ она его и раздражаетъ своей гнусностью и пошлостью.

«Позвольте узнать, какъ добрый мой принцъ Гамлетъ поживаетъ?—приторно ласково встрѣчаетъ его Полоній. Самодовольный глупецъ даже не понимаетъ всей той глубокой ироніи (подъ видомъ безумія), которой обдаетъ его каждое слово Гамлета.

«Несносный старый дурень»!—шепчетъ принцъ, глядя въ слѣдъ уходящему Полонію.

Но вотъ знакомые голоса Розенкранца и Гильденстерна. Они сразу напомнили ему о счастливомъ времени въ стѣнахъ Виттенбергскаго университета. Ихъ неожиданное появленіе пріятно поразило его.

«Милые друзья мои!»—съ грустной улыбкой встрѣчаетъ онъ своихъ прежнихъ пріятелей. «Что братцы, какъ живется вамъ обоимъ?» Такъ мило, искренно, такъ симпатично звучатъ въ его устахъ эти два слова—«друзья» и «братцы». Передъ нами не принцъ королевской крови Гамлетъ, а опять Виттенбергскій студентъ, когда-то пылкій мечтатель и идеалистъ. И хотя его, чуткаго къ самымъ тонкимъ движеніямъ души, болѣзненно кольнуло остроуміе «незначительныхъ сыновъ земли» и ихъ «склонность къ лону фортуны», но онъ хоть немного хочетъ отойти отъ своихъ назойливыхъ мучительныхъ мыслей и попросту, по душѣ, побесѣдовать съ ними о Виттенбергѣ, подѣлиться хоть ничтожной крохой своихъ страданій. Его даже не оскорбляетъ замѣчаніе Розенкранца, что «ваше (Гамлетовское) честолюбіе дѣлаетъ всю Данію тюрьмою». Онъ даже не замѣчаетъ въ словахъ его лести: «Данія слишкомъ тѣсна для вашей души»—и искренно, съ трогательной скорбью говоритъ: «Боже мой, я бы и въ орѣховой скорлупѣ считалъ себя властелиномъ необъятнаго пространства, если бы только не дурные сны». Свою душевную трагедію онъ называетъ снами... они-же видятъ въ нихъ «воздушное и неуловимое честолюбіе». Люди съ разныхъ планетъ: онъ къ нимъ по человѣчески, а они къ нему, какъ услужливые «человѣки»—слуги.

«Мы къ вашимъ услугамъ».

«Не говорите такъ!»—перебиваетъ ихъ Гамлетъ.

«Я не хочу смѣшивать васъ съ прочими моими слугами, потому что говорю, какъ честный человѣкъ, они невозможно дурны». И вотъ тутъ только, при воспоминаніи о продажности людской, въ него вкралось подозрѣніе, не подосланы ли и они королемъ. Послѣ долгихъ его просьбъ и увѣщеваній они сознались и Гамлетъ «насквозь» понялъ ихъ.

«Не по душѣ мнѣ человѣкъ»—заканчиваетъ онъ имъ свою отповѣдь.

«Нѣтъ ничего хорошаго или дурного, но мысль дѣлаетъ его тѣмъ или другимъ».

И для него теперь уже не только Данія, но и весь міръ—тюрьма, а всѣ люди—тюремщики.

Извѣстіе объ актерахъ, которые явятся въ замокъ съ предложеніемъ своихъ услугъ, сразу отвлекло его. Неожиданно для него самого мелькнула мысль, которая потомъ созрѣла въ цѣлый организованный планъ,—воспользоваться ихъ пріѣздомъ и устроить для короля представленіе. Отсюда и игра словъ: «играющаго королей я приму съ удовольствіемъ, его величество (Клавдій) получитъ отъ меня должную дань».

Еще болѣе обрадовало его то обстоятельство, что прибывшіе актеры— его старые друзья. Звукъ трубъ возвѣщаетъ объ ихъ прибытіи. Гамлету теперь предстоитъ новая задача: запутать Розенкранца и Гильденстерна, чтобы и они приняли его за сумасшедшаго. То впечатлѣніе, которое они могли вывести изъ его откровенности съ ними, ему сейчасъ невыгодно. Отсюда и его излишняя къ нимъ любезность и вѣжливость, отсюда и полная ироніи, но ясная для насъ всѣхъ игра словъ: «я помѣшанъ только при нордъ-вестѣ, а при южномъ вѣтрѣ сумѣю отличить кукушку отъ ястреба».

Выходъ Полонія его озадачилъ,—онъ ожидалъ актеровъ. Лишніе, пустые разговоры съ нимъ, когда мысли заняты выборомъ той пьесы, которую актеры должны сыграть передъ королемъ, раздражаютъ его, и онъ, не скрывая, потѣшается надъ угодливостью Полонія и въ своихъ шуткахъ доходитъ даже до жестокости къ нему: «Одна только дочка была у него»... И дальше: «случилося такъ, что попалъ онъ въ просакъ»... Ни Полоній, ни Розенкранцъ съ Гильденстерномъ не могутъ уловить въ его словахъ никакого смысла и, Богъ знаетъ, до чего бы договорился Гамлетъ, если бы не появленіе актеровъ. При видѣ ихъ, принцъ, забывши свой санъ и всѣхъ присутствующихъ, бѣжитъ къ нимъ на встрѣчу, по—товарищески, крѣпко пожимаетъ имъ всѣмъ руки, героиню-мальчика треплетъ по плечу, шу-

титъ, смѣется и радуется, что, наконецъ-то, онъ хоть немного отдохнетъ отъ придворной лживой жизни среди простыхъ и славныхъ людей.

«Но скорѣе къ дѣлу!»—

И намъ невольно приходитъ на мысль, что Гамлетъ уже во время предыдущей сцены съ Полоніемъ обдумалъ пьесу, которая предназначена имъ для представленія передъ королемъ.

«Прочти», обращается онъ къ первому актеру: «монологъ, разсказъ Энея Дидонѣ»—и съ большимъ чувствомъ и въ то-же время художественно правдиво начинаетъ читать его самъ. И не удивительно, что Гамлетъ хорошо можетъ декламировать—онъ самъ въ душѣ большой артистъ. Любя искусство, онъ любитъ актеровъ. Они для него — «отраженіе и краткая хроника современности»; онъ цѣнитъ и уважаетъ ихъ трудъ, потому что самъ много работалъ надъ нимъ. Въ дальнѣйшихъ сценахъ мы убѣждаемся, что онъ глубоко понимаетъ значеніе искусства и сущность игры, «цѣль которой была и есть—какъ-бы подставлять зеркало природѣ». Съ сосредоточеннымъ вниманіемъ слѣдитъ онъ за монологомъ актера и какъ бы вмѣстѣ переживаетъ съ нимъ всѣ его слова и, когда тотъ съ измѣнившимся лицомъ и съ полными слезъ глазами заканчиваетъ свой монологъ, Гамлетъ, взволнованный его чтеніемъ, спѣшитъ къ нему пожать руку и съ чувствомъ благодарности и признательности говоритъ ему: «Хорошо. Ты вскорѣ доскажешь мнѣ остальное».

Но мысль о представленіи все время не покидала его; искусство актера отвлекло его на минуту, но мозгъ его неустанно работалъ въ одномъ направленіи и результатомъ этой работы служатъ слова: «можете-ли выучить монологъ въ 12 или 16 строкъ, который я напишу и вставлю въ пьесу»?

Съ какой удивительной быстротой и яркостью витаетъ мысль Гамлета о представленіи. Онъ уже нашелъ для этого случая подходящую пьесу «Убійство Гонзаго», въ его воображеніи рождается уже планъ постановки; онъ самъ, для большей яркости, чтобы «уловить совѣсть короля», хочетъ сочинить свой собственный монологъ, во сколько строкъ—въ 12 или 16,

20 или 40—онъ пока еще не знаетъ. Актеры согласны, а потому ему нужно остаться одному, приготовиться и собрать свои мысли для творчества:

«Воспрянь мой разумъ».

Оставшись одинъ, онъ съ облегченіемъ вздыхаетъ при мысли, что теперь никто ему не помѣшаетъ въ его новомъ рѣшеніи обдумать планъ уличенія короля. Но впечатлѣніе отъ монолога актера, который своей искренностью и переживаніемъ вымышленныхъ страданій довелъ себя до слезъ изъ за «какой-то Гекубы», а онъ, «призванный къ мести и небомъ и адомъ, какъ развратница, тѣшитъ свое сердце»,—приводитъ его къ безпощадному самобичеванію. Ему и стыдно и въ то-же время жалко себя. Эта новая скептическая черта въ Гамлетѣ доводитъ его до такого состоянія, что всякую вину онъ взваливаетъ только на самого себя. Къ тому-же онъ сознаетъ, что свершить месть легко только тогда, когда сердце полно желчью, а ее-то именно въ немъ сейчасъ и нѣтъ—есть одно только сомнѣніе: достигнетъ-ли месть своего значенія, пока душа смятена, а разумъ дряблъ и неспособенъ къ воспріятію той главной завѣщанной идеи, которая выше мести и требуетъ духовнаго превосходства и сознанія въ себѣ возможности «связать цѣпь временъ».

Сейчасъ онъ только способенъ на уличеніе короля, а потому—«воспрянь мой разумъ»!

И если мы не видимъ въ эти минуты въ Гамлетѣ активнаго мстителя, то все же въ бездѣятельности его нельзя упрекнуть. Къ тому-же скептицизмъ, глубоко запустившій корни въ его міросозерцаніе, остерегаетъ его отъ этого шага убѣдительнымъ доводомъ, что «призракъ, ему представшій, могъ быть и дьяволомъ, а вѣдь онъ принять и обольстительный умѣетъ видъ»...

Нѣтъ, Гамлетъ еще не готовъ къ мести, но онъ не бездѣйствуетъ. Онъ въ союзѣ со своими сомнѣніями, хочетъ полныхъ доказательствъ убійства отца и только тогда желанная истина предстанетъ на свѣтъ и онъ освободится отъ даннаго имъ обѣта и свершитъ предназначенный

ему рокомъ святой подвигъ—возстановленія міра, а пока съ него довольно и той воли, которая заставила «воспрянуть разумъ»—уличить совѣсть короля, представивъ на сценѣ «что нибудь такое въ родѣ убійства его отца?» И онъ, не останавливаясь передъ этой задачей, тутъ-же поспѣшно вынимаетъ свою записную книжку и начинаетъ сочинять тѣ 12, 16, 20 или 40 строкъ, о которыхъ онъ предупреждалъ актера...

IV.

ГАМЛЕТЪ ДО И ВО ВРЕМЯ СЦЕНЫ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ.

Время ускорило свой ходъ, и въ воздухѣ чувствуется близость развязки. Вчера только прибыли актеры, а ужъ сегодня вечеромъ Гамлетъ назначилъ представленіе для короля и двора. Вчера былъ пріѣздъ Гильденстерна и Розенкранца, на помощь которыхъ надѣялся Клавдій: они разузнаютъ причину «мятежнаго и опаснаго изступленія» его племянника. Сегодня надежда эта пропала, опасенія увеличились, а результатъ ихъ сыска, ихъ заключеніе, что принцъ притворяется безумнымъ и съ хитростью увертывается отъ истинной причины своего страннаго поведенія, повергъ короля въ еще большее смущеніе. Остается испытать послѣднее средство, предложенное Полоніемъ,—подстроить свиданіе Гамлета съ Офеліей и подслушать за занавѣской ихъ разговоръ. «Тайкомъ» они посылаютъ за нимъ, предварительно сговорившись съ Офеліей.

Бѣдный, кроткій, чистый агнецъ! Она приноситъ себя въ жертву, только бы вернуть на прежній путь свѣтлый умъ того, кто первый напиталъ ея дѣвичій слухъ «медомъ сладкозвучныхъ клятвъ». Она съ вѣрой идетъ на невинную ложь и покорно исполняетъ всѣ тонкости задуманнаго ими плана. Она сама глубоко страдаетъ отъ горькаго сознанія, которое въ нее вложили отецъ и королева, что ея «краса причина разстройства Гамлета». Робко, послушно она берется за евангеліе и съ дѣтскимъ чувствомъ отдается ему.





АРАПЧАТА. —СУФЛЕРЪ (г. ЛАРИНЪ).
КЪ ПОСТАНОВКѢ „ДОНЪ-ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

«Идетъ онъ; государь, намъ надо скрыться»—шепчетъ Полоній.

И вотъ передъ нами въ одномъ концѣ комнаты замка среди приготовленныхъ, но еще недостроенныхъ подмостковъ для вечерняго спектакля—«прелестная» молящаяся Офелія, въ другомъ — подобный отвергнутому ангелу съ печатью смерти на челѣ принцъ Гамлетъ.

Вызванный «тайкомъ» сюда, онъ, вѣроятно, думалъ, что его хочетъ видѣть кто-нибудь изъ актеровъ, а потому въ рукахъ у него свернутые листы написаннаго имъ монолога для представленія. Окинувъ быстрымъ блуждающимъ взглядомъ комнату, онъ никого въ ней не увидѣлъ, даже и Офелію, которая тихо притаилась въ глубинѣ. Но Гамлету нѣтъ времени удивляться: полонъ какихъ-то назойливыхъ, мучительныхъ мыслей, онъ начинаетъ кружиться на одномъ мѣстѣ... Моментами онъ останавливается, вздрагиваетъ и снова блуждаетъ, какъ тѣнь... Вотъ онъ присѣлъ у одинокаго случайнаго столика... Машинально развернулъ листы... глаза его быстро заскользили по написаннымъ его-же рукою строчкамъ... но также быстро остановились на нихъ, чтобы задуматься... Но вотъ онъ взглянулъ... глаза наши встрѣтились, но мысли его далеко отъ насъ... Тревогой повѣяло отъ этого взгляда и страхомъ сжалась наша душа... погребальнымъ звономъ заныло сердце... Но что-же, что-же такъ волнуетъ и безпокоитъ его? Неужели сцена представленія? Но вѣдь все уже рѣшено: обѣщанный монологъ, обличитель совѣсти короля,—передъ нашими глазами; вечеромъ назначено представленіе и, если оно удастся и король будетъ уличенъ—месть предстанетъ во всемъ своемъ величіи и... и Гамлетъ далекъ отъ всего этого... *все* опять не нужно для него, ничтожно, безцѣльно... все не то... не то... Его рука отбрасываетъ листы и съ устъ его слетаютъ вѣчныя слова того монолога, который такъ прекрасно рисуетъ міросозерцаніе Гамлетовской души и роднитъ насъ всѣхъ съ его великою печалью.

Да! все это не то, не то... а вотъ что важно: «*Быть, или не быть?*»—жить ему или не жить... и это единственное важное со стономъ, съ рѣзкимъ удареніемъ на второмъ *быть* разрываетъ его мозгъ и душу.

Мы знаемъ, что мысль о самоубійствѣ не разъ приходила ему въ голову,но сейчасъ она достигаетъ своего мрачнаго апогея. Сознаніе, что онъ избранъ «связать цѣпь временъ», но не въ силахъ не только умомъ, но и духомъ выбраться изъ хаоса собственныхъ мучительныхъ переживаній, думъ и сомнѣній въ вопросахъ бытія..., скованный отъ головы до ногъ броней скептицизма, онъ жаждетъ смерти и самоубійствомъ хочетъ покончить съ «жестокой судьбой и моремъ бѣдствій».

«Умереть—уснуть—о, вотъ исходъ желанный»—въ блаженномъ забытьи шепчетъ онъ.

Но страшныя сомнѣнія и загадка Бытія останавливаютъ его отъ этого шага. Страхъ «чего-то» послѣ смерти парализуетъ его волю.

«Какіе сны въ дремотѣ смертной снятся, лишь тлѣнную стряхнемъ мы оболочку?» Вѣчная тайна о «невѣдомой странѣ, откуда ни единый не возвращался *путникъ*» (Куно Фишеръ объясняетъ слово «путникъ» воскресшимъ мертвецомъ, а не просто привидѣніемъ)—все это такіе доводы, которые заставляютъ «испытанныя бѣды сносить, чѣмъ къ неизвѣданнымъ бѣжать». И въ этихъ доводахъ причина «долговѣчности страданья». Они приводятъ человѣчество къ трусости, къ вѣчнымъ сомнѣніямъ, размышленіямъ, къ угрызеніямъ совѣсти, и они-то есть главная причина того, что «предпріятія важности великой, отъ этихъ думъ теченье измѣнивъ, теряютъ и названье дѣлъ». И вотъ въ чемъ внутренняя трагедія Гамлета, вотъ почему онъ медлитъ мщеніемъ. Его «великое предпріятіе» не есть только убійство Клавдія, а «заставить міръ идти своимъ прежнимъ путемъ»... И пока онъ не убѣдится въ своихъ силахъ, пока онъ не получитъ новыхъ и новыхъ доказательствъ правды того духа, который призвалъ его къ такому стихійному подвигу, онъ не освободится отъ скептическаго міросозерцанія и оно будетъ вѣчно останавливать его отъ легко выполнимаго убійства и самоубійства.

Въ монологѣ «быть или не быть», помимо Гамлетовской психологіи, раскрывается передъ нами вся сущность трагедіи человѣчества, и вотъ почему мы не можемъ представить себѣ Гамлета безъ этихъ словъ, такъ

тѣсно связанныхъ съ нашимъ общимъ отвлеченнымъ міровоззрѣніемъ, начиная съ юныхъ лѣтъ и кончая глубокой старостью.

Но вернемся къ сценѣ.

Гамлетъ увидѣлъ Офелію. «О, нимфа!» шепчутъ его губы, любуясь съ безумной тоской горячо любимой имъ дѣвушкой. Потомъ онъ чуть слышно подходитъ къ ней, наклоняется надъ ея головкой и, увидавъ, что она читаетъ Евангеліе, тихо и кротко проситъ ее помолиться за него: «грѣхи мои въ молитвахъ помяни».

Офелія не слышала и не замѣтила, когда къ ней подошелъ Гамлетъ; она невольно вздрогнула, но, взглянувъ въ его скорбные глаза, смотрящіе въ ея душу съ мучительной нѣжностью, забыла всѣ уроки и наставленія своихъ учителей, забыла даже, что передъ нею «сумасшедшій» Гамлетъ, и трепетно потянулась къ любовнику души своей. Со слезами на глазахъ покорно возвращаетъ она ему всѣ воспоминанія своей первой любви: шкатулку, перстень и письма. Дѣтская жалоба слышится въ ея словахъ: «въ дарахъ для сердца нѣтъ значенья, когда дарившаго прошло расположенье».

Гамлетъ понялъ ея сердечное волненіе, понялъ безсознательный трепетъ ея смутныхъ неясныхъ мечтаній и желаній... Грустная улыбка при воспоминаніи о томъ времени, когда писались эти письма, появляется у него на губахъ и безъ злобы, а глубоко просто, искренно, съ великимъ состраданіемъ къ ея разбитымъ мечтамъ онъ спрашиваетъ: «честная-ли она дѣвушка, красива-ли она?»—и все еще подъ впечатлѣніемъ того «самооткровенія», которое онъ только что высказалъ въ своемъ монологѣ, *онъ обобщаетъ въ ней весь міръ честныхъ и красивыхъ дѣвушекъ.* Не злоба, не ненависть чувствуется въ немъ къ Офеліи, а глубокое состраданіе и горечь сомнѣнія, что даже «сама чистота можетъ родить безчестье, а красота—безобразіе».

«Прежде это былъ парадоксъ, но наше время доказало это». Этими словами онъ намекаетъ на замужество матери, но Офелію онъ все-же попрежнему любитъ и вѣритъ въ нее.

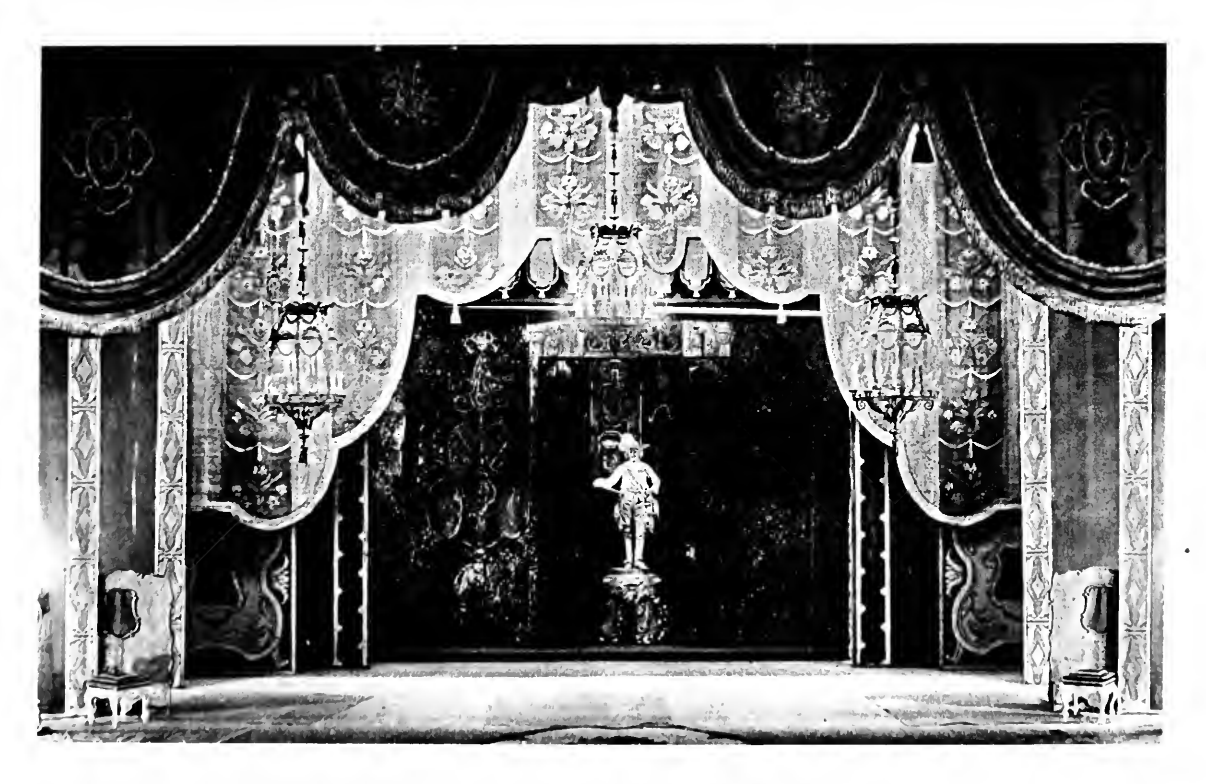
«Я когда-то тебя любилъ»—говоритъ онъ ей, заглушая въ себѣ иное

признаніе въ томъ, что онъ никогда не переставалъ ее любить... Но подтверждающія слова Офеліи: «да, принцъ, вы давали мнѣ поводъ этому вѣрить»—заставляютъ его вспомнить о своей клятвѣ, и онъ уже съ тяжелымъ вздохомъ отрекается отъ своей любви и со страхомъ шепчетъ: «я тебя не любилъ»... и сейчасъ-же, въ порывѣ безысходной скорби, посылаетъ Офелію въ монастырь, убѣждая, что міръ полонъ грѣха и ей трудно будетъ въ немъ уберечься.

Не можетъ Гамлетъ ненавидѣть и презирать Офелію въ этой сценѣ, потому что онъ полонъ состраданія къ ней. Проникновенныя мысли, высказанныя имъ въ монологѣ «быть или не быть», обезцвѣтились бы такимъ рѣзкимъ переходомъ... Нѣтъ—напротивъ! Никогда Гамлетъ, ни передъ кѣмъ, ни даже передъ Гораціо, не раскрывалъ себя такъ, какъ сейчасъ передъ Офеліей. Убѣждая ее уйти отъ людей, онъ рисуетъ себя и весь міръ въ самыхъ мрачныхъ краскахъ: «я и самъ скорѣе честенъ, а все-же могу упрекнуть себя въ такихъ вещахъ, что лучше бы мать меня не рождала. Я очень гордъ, мстителенъ, честолюбивъ; способенъ на столько преступленій, что не хватило бы мыслей ихъ придумать, ни воображенія ихъ изобразить, ни времени совершить ихъ. И зачѣмъ такимъ, какъ я, людямъ ползать между небомъ и землей? Всѣ мы отъявленные негодяи; не вѣрь никому изъ насъ».

Любовь его къ Офеліи такъ сильна, вѣра въ нее такъ дорога ему, что онъ не жалѣетъ себя ради того, чтобы сохранить въ ней ту чистоту, дорога которой—одинъ монастырь: «иди себѣ своей дорогой въ монастырь»!

Съ жаднымъ вниманіемъ подслушиваютъ эти рѣчи Клавдій и Полоній. Послѣдній, увлекшись, забылъ даже всякую предосторожность: его фигура выдвинулась изъ за занавѣски и этимъ выдала стоявшаго за ней короля... и какъ разъ въ этотъ моментъ инстинктивно или на шорохъ Гамлетъ обернулся... Сколько самообладанія стоило ему не упасть тутъ-же на землю. Сколько силы стоило ему не вскрикнуть и не броситься на гнусныхъ шпіоновъ и тутъ-же покончить съ ними... А главное нестерпимая боль... смертельная обида... ужасъ, что его Офелія заодно съ ними... что она такъ



КЪ ПОСТАНОВКѢ КОМ. „ДОНЪ ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
СТАТУЯ КОМАНДОРА.

искусно, такъ ужасно умѣетъ лгать и притворяться!.. Но все-же Гамлетъ поборолъ себя. Съ улыбкой, стараясь не придавать особаго значенія своимъ словамъ, взявъ ее за руку, онъ просто, но въ то же время съ мучительнымъ ожиданіемъ правдиваго отвѣта отъ Офеліи спрашиваетъ ее: «гдѣ твой отецъ?» И когда она, посмотрѣвъ ему ясно въ глаза, говоритъ, что отецъ ея дома, онъ не выдерживаетъ завѣдомой ему лжи и, злобно шипя надъ ея ухомъ, чтобы никто, кромѣ Офеліи, не услышалъ его словъ и, крѣпко сжавъ ея руку, говоритъ ей: «пусть запираютъ за нимъ двери, чтобы онъ нигдѣ не разыгрывалъ дурака, какъ только у себя дома». И посмотрѣвъ еще разъ въ ея чистые глаза, онъ съ ужасомъ отбрасываетъ отъ себя ея руку и, не чувствуя ногъ подъ собой, хочетъ бѣжать отъ нея... «Прощай!» Призывая небеса на помощь, Офелія еще больше ожесточаетъ противъ себя Гамлета; думая, что она продолжаетъ притворяться, онъ уже съ негодованіемъ возвращается къ ней и, безсознательно повторяя тотъ жестъ, о которомъ Офелія разсказывала своему отцу, когда Гамлетъ пришелъ къ ней послѣ страшной ночи съ призракомъ, говоритъ сначала жестоко, а потомъ съ готовыми вырваться изъ его груди рыданіями свое послѣднее пожеланіе въ приданое: «Иди въ монастырь и поскорѣе. Прощай!»

Дойдя до двери, «дорогу къ которой онъ безъ глазъ, казалось, находилъ», Гамлетъ вдругъ вспомнилъ о своихъ шпіонахъ. Мысль, что онъ, благодаря только случайности, не попался имъ въ руки и чуть было не погубилъ всего дѣла, заставляетъ его замести свои слѣды и оставить ихъ въ прежнемъ мнѣніи о его сумасшествіи. Случайно взглянувъ на оставленные имъ на столѣ листы его сочиненія, онъ поспѣшно идетъ къ столу и, повернувшись спиной съ своимъ соглядатаямъ, минуту обдумываетъ планъ своего спасенія... И вотъ уже раздается его неожиданный странный смѣхъ, а за нимъ и потокъ возмущенныхъ словъ къ Офеліи. Притворяясь безумнымъ, онъ пользуется случаемъ высказать ей всю горечь своей обиды и позора. «Вотъ что свело меня съ ума!»—доканчиваетъ онъ и рветъ на ея глазахъ свои письма. «Я говорю: не надо больше браковъ; тѣ, которые

женаты,—всѣ, кромѣ одного... (конечно, Клавдія) пусть себѣ живутъ»—съ какимъ-то жуткимъ блескомъ въ глазахъ и съ торжествующей ноткой выкрикиваетъ онъ, тряся надъ своей головою листами своего сочиненія; что-же касается «остальныхъ», то «пусть они остаются, какъ были». Это опять новая хитрость запутать подслушивателей и его послѣднее «иди въ монастырь» произносится имъ съ нервнымъ смѣхомъ, съ утрированными жестами, съ искусной игрой въ подлинное безуміе. Не сводя глазъ съ Офеліи, пятясь спиной къ выходнымъ дверямъ, онъ исчезаетъ въ нихъ, оставивъ несчастную оплакивать свою «горькую судьбу».

Медленно выступаютъ изъ за занавѣски «благородные» шпіоны. При своемъ прежнемъ мнѣніи остается Полоній, считая причиной безумія принца отвергнутую къ нему любовь Офеліи, но не такъ думаетъ король. Еще въ большую впалъ онъ тревогу: онъ понялъ, что не одно безуміе, а «уныніе въ душѣ Гамлета тяготѣетъ» и что это уныніе можетъ «породить опасность», а потому, во избѣжаніе ея, нужно на время избавиться отъ племянника и отправить его въ Англію. И только бѣдная Офелія чувствуетъ, глубоко чувствуетъ утрату «надежды цвѣта ея прекрасной родины» и оплакиваетъ его безуміе.

Переживъ еще одно глубокое страшное разочарованіе въ святости и искренности Офеліи, Гамлетъ напрягаетъ всю свою послѣднюю волю на задуманный имъ планъ представленія.

Вотъ онъ опять передъ нами нервный, возбужденный, съ однимъ неотложнымъ желаніемъ, которое торопитъ, гонитъ его къ развязкѣ—уличить совѣсть короля. Все имъ обличено, даже свой собственный позоръ «любви отвергнутой признанья», и только самое главное—фактъ убійства Клавдіемъ его отца все еще покрытъ для него сокровенной тайной и «мнительность его черна, какъ наковальня Вулкана». Помимо сцены убійства въ пьесѣ «Убійство Гонзаго», которая по содержанію такъ похожа на все то, что разсказалъ ему духъ отца, онъ придаетъ еще большее значеніе сочиненному имъ самимъ монологу и вставленному въ пьесу. Монологъ этотъ ярко рисуетъ не только пережитыя имъ самимъ страданія, но и

его міросозерцаніе на весь ходъ жизни вообще и придворной въ частности.

Вотъ почему я и считаю, что самый большой монологъ въ этой сценѣ на сценѣ актера—короля написанъ самимъ Гамлетомъ. Онъ такъ не похожъ на всѣ остальные, такъ близокъ по слогу и мыслямъ душѣ Гамлета и такъ напоминаетъ намъ его прежнія разсужденія, разбросанныя въ предыдущихъ сценахъ и монологахъ:

«Не каждый-ли изъ насъ легко позабываетъ
Исполнить то, что долгъ повелѣваетъ?..
. . . .
Не трудно дать обѣтъ, покуда страсть кипитъ,
Но лишь остынетъ страсть—обѣтъ уже забытъ».

Или дальше:

«Не вѣченъ этотъ міръ: чего-же удивляться,
Что можетъ и любовь со счастьемъ измѣняться».

Или еще:

«Палъ сильный—и бѣгутъ его друзья...
Бѣднякъ возвысился—ему сталъ другомъ прежній врагъ».

(Тутъ чувствуется намекъ на Клавдія, Розенкранца и Гильденстерна).

И въ концѣ:

«Ужъ такова отъ вѣка
Вражда между собою и *волей* человѣка,
Что мы всегда въ своемъ обмануты желаньѣ:
Принадлежитъ намъ *мысль* одна, а не дѣянья».

Кому, какъ не Гамлету принадлежатъ всѣ эти слова? И вотъ почему онъ въ сценѣ передъ представленіемъ особенно обращаетъ вниманіе актера на этотъ монологъ и даже учитъ его, какъ надо его произносить. Совѣты, которые онъ ему даетъ, лучшая школа для всякаго артиста.

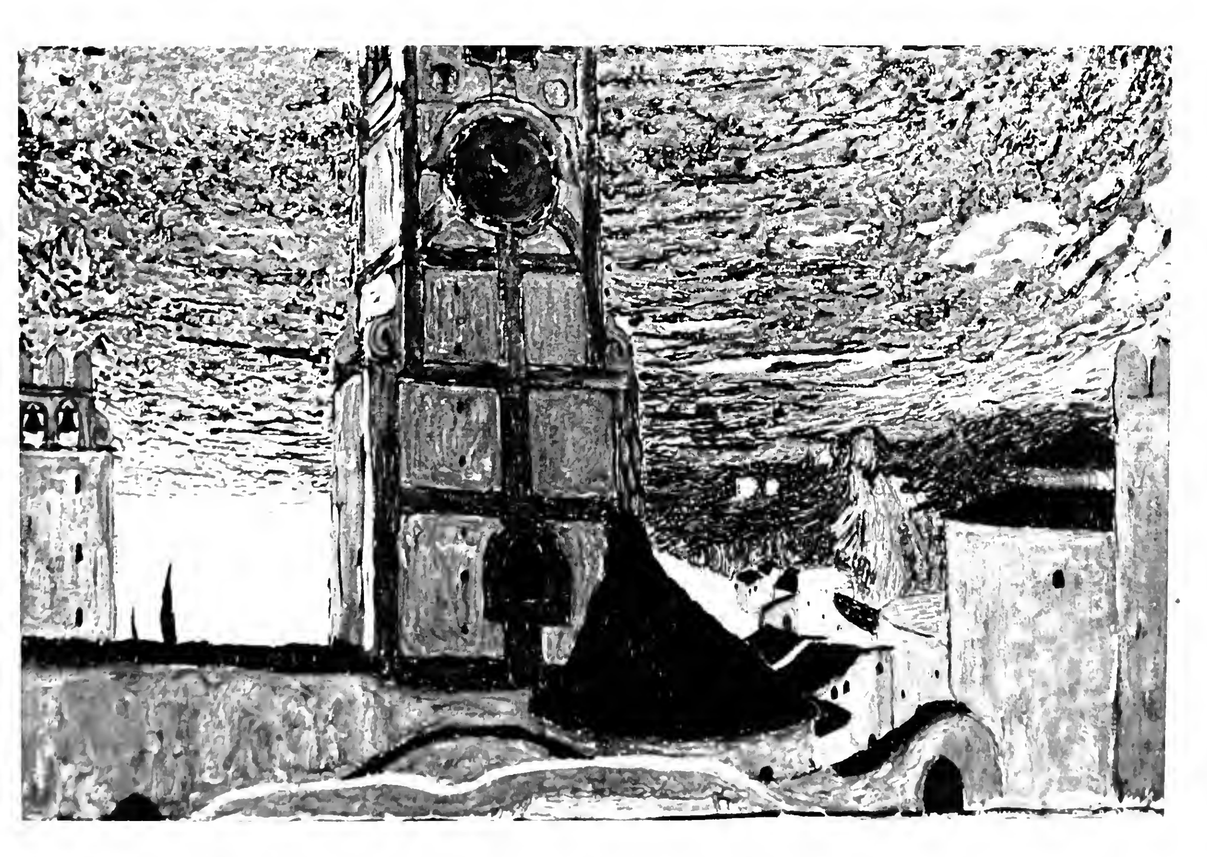
По уходѣ актеровъ Гамлетъ съ лихорадочной поспѣшностью принимается за приготовленіе «сцены». Отъ успѣха спектакля зависитъ его освобожденіе отъ многихъ сомнѣній, или же новое подтвержденіе въ нихъ, а потому для полнаго обезпеченія этого успѣха ему нуженъ въ помощь

хоть одинъ вѣрный человѣкъ среди всей клоаки придворной лживости, продажности и пошлости. Онъ вспоминаетъ о Гораціо. «Гдѣ ты? Гораціо!» Когда тотъ появляется, Гамлетъ, крѣпко сжимая честную руку единственнаго своего союзника въ несчастьяхъ, исповѣдывается передъ нимъ въ своихъ неизмѣнныхъ чувствахъ любви и преданности и заключаетъ его «въ самое сердце сердца своего». Онъ проситъ Гораціо слѣдить всей силою души за Клавдіемъ, чтобы потомъ сравнить свои впечатлѣнія и окончательно убѣдиться, что не адскій духъ являлся имъ, а истинный призракъ его отца.

Трубы возвѣщаютъ о торжественномъ шествіи, въ духѣ Клавдія, двора короля и королевы.

Гамлету опять предстоитъ исполнить передъ ними роль сумасшедшаго, но нервы его такъ сейчасъ возбуждены, что искусство это ему удается, какъ никогда; онъ даже и не пытается скрывать своего презрѣнія ко всѣмъ, даже къ Офеліи; онъ даетъ полный просторъ своему отчаянію. Безпощадная, разнузданная, ликующая иронія срывается съ его устъ. Онъ какъ бы предчувствуетъ свое торжество и безумно радуется, что всѣ они захлопнуты въ его «мышеловкѣ», и что онъ, пользуясь своимъ мнимо-безуміемъ, властенъ рядить ихъ всѣхъ по своему настроенію или въ маріонетокъ, или «въ деревянныхъ коньковъ».

Но вотъ трубятъ въ рога и начинается пантомима. Содержаніе ея взято изъ разсказа призрака, а потому опять намъ приходитъ въ голову, что это «режиссерскій трюкъ» самого Гамлета для того, чтобы врасплохъ захватить короля и не дать ему времени замѣтить, что за нимъ слѣдятъ. Во время пантомимы онъ все еще въ экстазѣ чудаческаго настроенія. Но зато, когда наступаетъ моментъ представленія, онъ сразу преображается: слухъ его приковывается къ словамъ, произносимымъ со сцены, а взоръ неустанно, какъ бы боясь пропустить хоть тѣнь движенія въ лицѣ короля и королевы, пригвождаетъ ихъ къ троннымъ столбамъ не знающей жалости пытки. Полны жуткаго тайнаго смысла слова: «полынь, полынь»!



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ КОМ. „ДОНЪ ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА. (КАРТ. V).

«Мать, какъ тебѣ нравится эта драма»?
«Что если клятвъ она не сдержитъ»?
«О она сдержитъ слово»—

заставляютъ короля до такой степени встревожиться, что онъ, неудачно скрывая свое волненіе, спрашиваетъ Гамлета: «нѣтъ-ли въ драмѣ чего-нибудь обиднаго»? Видя его тревогу, Гамлетъ, торжествуя въ глубинѣ души, безпечно, но съ особенно, если такъ можно выразиться, игривымъ блескомъ въ глазахъ, отвѣчаетъ: «нѣтъ, все это только въ шутку»... и потомъ, развивая свою мысль, играя страхомъ короля, какъ котъ съ мышенкомъ, разсказываетъ ему содержаніе «Мышеловки». Онъ видитъ, какъ блѣднѣетъ и искажается ужасомъ и страхомъ лицо Клавдія, и радость, безумная радость, помимо предчувствія своего торжества и часа возмездія, но и радость за себя охватываетъ его. Наконецъ-то онъ можетъ отплатить ему за всѣ муки, терзанія и сомнѣнія, которыя принесъ ему онъ, этотъ «шутовской король, злодѣй и воришка, стянувшій съ полки цѣнную корону».

«Ужъ воронъ каркая къ отмщенію призываетъ»—громко, отчетливо, не спуская съ него глазъ и идя прямо на него—отчеканиваетъ онъ и становясь рядомъ съ нимъ, глядя на него въ упоръ, не скрывая уже своей роли обличителя, готовъ уже расказать ему, «какъ убійца добивается любви жены своего брата».

Страшно стало Клавдію отъ этихъ словъ... душными показались ему дворцовые мрачные своды... тѣснымъ воротъ царской мантіи... Тайна открыта—Гамлетъ знаетъ все. Тяжелая красная мантія,—символъ крови и злодѣйства Клавдія, спадаетъ съ плечъ; ужасъ, невыразимый ужасъ поднимаетъ и гонитъ его неизвѣстно куда, неизвѣстно зачѣмъ.

«Какъ, испугался мнимаго огня?»—пытаясь его остановить и хватая за край королевской мантіи, кричитъ Гамлетъ. Но страхъ ничего не видитъ, ничего не слышитъ... и въ рукахъ побѣдителя развѣвается красное знамя и, размахивая имъ надъ своей головой, онъ въ безумномъ экстазѣ поетъ свою побѣдную пѣсню:

«Пусть раненый олень кричитъ,
Здоровый пусть рѣзвится;
Одинъ не спитъ, другому спится,
На этомъ міръ стоитъ!»

Передъ нами опять воистину безумный Гамлетъ. Такимъ мы его видѣли только въ ночь появленія призрака. Онъ дико смѣется; рветъ на себѣ волосы, топчетъ ногами ненавистную ему мантію. Гораціо спѣшитъ къ нему на помощь, схватываетъ его за плечи, стараясь удержать готоваго биться головою объ полъ обезумѣвшаго принца. Успокаивая несчастнаго, онъ съ отцовской заботливостью гладитъ его по волосамъ и лицу... и только тогда, когда нервный припадокъ проходитъ и къ Гамлету возвращается сознаніе,—Гораціо вздыхаетъ облегченной грудью. Страхъ за любимаго обожаемаго друга прошелъ, и на лицѣ «самаго вѣрнаго человѣка», какъ его самъ называетъ Гамлетъ, свѣтится покойная, мудрая улыбка. На эту-то улыбку мудрости отвѣчаетъ своей благодарностью пришедшій въ себя Гамлетъ. Онъ устало, тихо пробуетъ подшутить надъ собой: «а вѣдъ съ этимъ» (т. е. съ такимъ нервомъ—вплоть до истеріи) «да съ лѣсомъ перьевъ на головѣ» (волосы его растрепались)—«да въ башмакахъ съ розовыми лентами» (розовая повязка отъ чулковъ сползла на его башмакъ)—«и на высокихъ каблукахъ» (актеры во время Шекспира носили высокіе каблуки)—«меня-бы, пожалуй, приняли въ труппу актеровъ?»—съ болѣзненной улыбкой спрашиваетъ принцъ своего друга, на что тотъ и отвѣчаетъ тоже шуткой—«на половинный окладъ».

«Нѣтъ, на полный»—со вздохомъ говоритъ Гамлетъ и тихо, съ глубокимъ страданіемъ декламируетъ въ то время извѣстные стихи изъ трагедіи о «Дамонѣ и Питіасѣ»: (Боткинъ—Статьи по литературѣ: Шекспиръ: «Между 1523 и 1566 на англійской сценѣ былъ нѣкто Ричардъ-Эдвардсъ... изъ сочиненій его дошла до насъ «трагическая комедія о «Дамонѣ и Питіасѣ», написанная по правиламъ Горація»).

«Дамонъ, мой другъ, здѣсь все съ годами
Вверхъ дномъ, и все не такъ:

Здѣсь прежде Зевсъ царилъ надъ нами...
Теперь царитъ...»

Почти рыдая говоритъ онъ, но воспоминаніе, что «Зевса», его отца, такъ подло и низко убили, сразу приводитъ его опять въ ярость, и онъ, вскакивая, забывая рифму и отбрасывая мантію, заканчиваетъ неожиданнымъ словомъ—«павлинъ». И мысль, что этотъ «павлинъ» злодѣй и убійца—обличенъ, что скоро наступитъ желанная развязка, что, наконецъ-то, онъ освободитъ не только себя, но и духъ отца, томящійся въ «пламени сѣрныхъ мученій», охватываетъ его дикой радостью... и, обнимая, цѣлуя Гораціо, онъ въ порывѣ этой радости говоритъ, что «поставилъ-бы тысячу золотыхъ за каждое слово призрака», потому что каждое слово призрака оказалось правдой.

«Замѣтилъ-ли ты?»—почти захлебываясь, шепчетъ онъ—«когда шла рѣчь объ отравленьи»?... И снова крикъ радости, не знающей себѣ никакихъ предѣловъ, вылетаетъ изъ его груди и вмѣстѣ съ ликующимъ смѣхомъ несется его приказъ:

«Подать сюда музыку! подать сюда флейтщиковъ»! И въ тактъ хлопая своими ладошами, импровизируетъ:

«Если драмой король недоволенъ моей,
И довольно,—пускай недоволенъ онъ ей!
Подать сюда музыку»!

Такъ Гамлетъ празднуетъ временное свое освобожденіе отъ скептицизма.

V.

ГАМЛЕТЪ ПОСЛѢ СЦЕНЫ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ И УБІЙСТВА ПОЛОНІЯ.

Какую громаду самыхъ разнообразныхъ чувствъ и настроеній вложила природа въ душу принца Гамлета! Какой безконечный матеріалъ даетъ онъ для артистическаго внутренняго и внѣшняго воплощенія! Вотъ и сейчасъ, послѣ сцены представленія, передъ нами опять новый Гамлетъ.

Планъ уличенія удался, а потому долой всякія опасенія, предосторожности, хитрости и уловки! Все равно теперь ничего не скроешь: тайна его мнимаго сумашествія королемъ раскрыта. Но торжество побѣды захлестываетъ его сознаніе, и онъ уже чуть-ли не до мальчишества распускаетъ себя. Онъ уже ничего не скрываетъ: ни презрѣнія къ своимъ бывшимъ пріятелямъ, Розенкранцу и Гильденстерну, ни жгучей ненависти къ королю и даже къ матери. На заявленіе Гильденстерна, явившагося съ Розенкранцомъ посланниками отъ нихъ съ извѣстіемъ, что король очень разстроенъ, а королева въ глубокомъ огорченіи, Гамлетъ съ умышленной наглостью и съ важностью истиннаго принца королевской крови спрашиваетъ:

«Что короля разстроило? Хмель»?

Передъ нами уже человѣкъ не «съ голубинымъ сердцемъ, а хищный «коршунъ» съ желчью и жаждою крови.

«Ты бы проявилъ побольше мудрости, сообщивъ объ этомъ его врачу; вѣдь пропиши я ему лекартво, желчь растроила бы его еще сильнѣе».

Такое-же глумливо-презрительное отношеніе онъ проявляетъ и къ матери, въ то-же время забавляясь страхомъ и недоумѣніемъ Розенкранца и Гильденстерна. Но ихъ назойливое гнусное выпытываніе, ихъ безграничное рабское усердіе тирану, ихъ ложь и лесть оскорбляютъ его до глубины души.

«Поиграй-ка на этой флейтѣ»—проситъ онъ Гильденстерна, мѣняя прежній повышенный тонъ и вступая въ необыкновенно разговорную простоту... И когда тотъ отказывается, въ Гамлетѣ опять просыпается тотъ прежній мечтатель, идеалистъ, искавшій правды, стремившійся къ ней всѣми своими помыслами, но тяжко пострадавшій въ своихъ исканіяхъ. Глубокой обидой и болью звучатъ его слова: «ну, такъ видишь-ли, какимъ вы меня считаете ничтожествомъ!... Вы хотѣли бы вырвать у меня самую душу моей тайны... А вотъ въ этомъ маленькомъ инструментѣ много музыки... и все-же вы не заставите его звучать». И съ негодованіемъ оскорбленнаго человѣческаго достоинства, съ мучительнымъ крикомъ надъ поруганными его идеалами заканчиваетъ: «назовите меня какимъ угодно инстру-



КЪ ПОСТАНОВКѢ КОМ. „ДОНЪ ЖУАНЪ" МОЛЬЕРА
НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА
ШИРМА.

ментомъ,—и хоть вы и можете меня разстроить, но не можете играть на мнѣ».

Сколько безысходной муки звучитъ въ этихъ словахъ, но и сколько уничтожающей гордости свободнаго человѣка, неизмѣримо дальше и выше стоящаго всѣхъ остальныхъ.

И вотъ въ эту-то минуту, когда Гамлетъ полонъ презрѣнія не только къ своимъ шпіонамъ, къ этимъ «двумъ ехиднамъ», но и ко всякому «ничтожеству» вообще, а особенно къ такъ называемой «придворной челяди», появляется Полоній. При видѣ главнаго совѣтчика Клавдія, перваго его министра—помощника, мрачное презрѣніе къ толпѣ переходитъ въ какое-то шутовское нервное издѣвательство. Случившійся съ нимъ припадокъ даетъ себя снова чувствовать, блестящая удача представленія инстинктивно опять захватываетъ его, и онъ не въ силахъ сдержать себя, чтобы еще разъ не подурачиться надъ Полоніемъ. Тотъ по своей дальновидности» все еще считаетъ принца сумасшедшимъ и ради его спокойствія не перечитъ ему даже въ явныхъ несообразностяхъ. Такая жертва угодливости такъ поражаетъ Гамлета, что онъ самъ почувствовалъ свое трагикомическое положеніе и, вспомнивъ о желаніи матери переговорить съ нимъ, неожиданно-рѣзко прекращаетъ свое чудачество и уже, мѣняя тонъ въ повелительный, не терпящій возраженій, говоритъ Полонію: «Итакъ, я сейчасъ приду къ матери». Подойдя къ Гораціо и прощаясь съ нимъ, онъ шепчетъ: «они доведутъ меня до полнаго одуренія». Всѣ уходятъ, и Гамлетъ остается одинъ.

«Но что-же теперь»?

Вотъ вопросъ, представшій предъ Гамлетомъ въ зловѣщемъ полумракѣ потухающихъ факеловъ, свидѣтелей его одиночества.

«Что-же теперь?»—вотъ тотъ вопросъ, который и манитъ, и окрыляетъ, и уничтожаетъ его среди мертвой загробной тишины.

Въ одностворчатое готическое окно свѣтитъ блѣдная луна, неизмѣнный товарищъ «полночныхъ чаръ». Факелы гаснутъ. Темное облако, «похожее на кита», закрываетъ собою свѣтъ луны и одинокій «глазъ» мрачнаго дворца.

Таинственныя мертвыя тѣни рождаетъ темнота... Онѣ растутъ, обволакивая собою и королевскія кресла... и длинныя скамьи... и черныя подмостки сцены... и самого Гамлета...

Мистическій ужасъ охватываетъ его.

Вотъ онъ,—часъ возмездія и мести,—«часъ, когда могилы кладбищъ свой разверзаютъ зѣвъ»...

И другой ужасъ, еще болѣе стихійный, охватываетъ его при сознаніи, что онъ способенъ сейчасъ «свершить такое дѣло, что содрогнулся-бъ день»... Онъ свершитъ «это дѣло» въ любой день, въ любой часъ... Но въ немъ опять просыпается критикъ. Онъ инстинктивно сознаетъ въ себѣ преобладающую силу крови и плоти надъ духомъ и предчувствуетъ роковую ошибку, которая можетъ погубить не только его, но и весь планъ отомщенія, а потому онъ долженъ снова собрать свои мысли, успокоить разбушевавшійся въ немъ темпераментъ и приготовиться къ разумной мести, которая была бы достойна мстителя.—А пока надо спѣшить къ матери... излить передъ ней всю горечь за прошлыя свои страданія, заставить ее ужаснуться неслыханному преступленію Клавдія; истерзать ея сердце воспоминаніями объ отцѣ, вырвать любовь къ «злодѣю-убійцѣ», вымолить покаяніе и кто знаетъ? можетъ-быть,—найти въ ней для себя помощницу и снова обрѣсти потерянную мать. Но для всего этого нужно быть и самому человѣчнымъ, а Гамлетъ понимаетъ, что онъ сейчасъ въ такомъ состояніи, что въ него даже можетъ вселиться духъ Нерона (матереубійцы), а потому онъ и сдерживаетъ себя словами: «пусть буду я жестокъ, но извергомъ не буду; кинжалами слова да будутъ, не поступки».

И онъ спѣшитъ къ ней, какъ бы желая убѣжать отъ «адской заразы».

Но что это? Неужели сама судьба за него? Передъ нимъ король. Какой удобный случай... одинъ ударъ... и конецъ всѣмъ мученіямъ, и месть свершена... Увидавъ короля, Гамлетъ останавливается, какъ вкопанный. Мысль объ убійствѣ созрѣла въ одинъ мигъ. Вотъ онъ уже крадется къ стоящему къ нему спиной Клавдію... вотъ уже мечъ занесенъ, но:

«Ангелы на помощь»!—и молитва раскаянія злодѣя, не знающаго, не чувствующаго, что за его спиною стоитъ неумолимая смерть, заставляетъ сразу мстителя одуматься и отмѣнить свое рѣшеніе. Сомнѣніе опять вкрадывается въ его мозгъ и душу. Онъ прекрасно сознаетъ возможность и легкость подобнаго убійства, но будетъ ли оно мщеніемъ? Будетъ-ли это расплатой за всѣ тѣ муки, пытки сомнѣній, которыя пережилъ за все это время одинокій Гамлетъ? Будетъ-ли это исходомъ его нравственнаго оправданія и побѣдой надъ хаосомъ и мракомъ, поглотившими когда-то ясное міросозерцаніе Гамлетовской души? — Нѣтъ, — «то награда, милость, но не мщенье»! шепчетъ онъ, отступая отъ своей колѣнопреклоненной жертвы.

И если бъ жажда мести не была въ немъ велика до самозабвенія, то, конечно, онъ убилъ бы его, не задумываясь. Но скептицизмъ, глубоко пустившій корни во все существо Гамлета, останавливаетъ его и тутъ.

Можно быть человѣкомъ энергичнымъ и волевымъ до безконечности и въ то же время скептикомъ. Гамлетъ—скептикъ, потому онъ и не убиваетъ короля. Не трусость (любой трусъ былъ бы въ данный моментъ храбрымъ), а сомнѣніе: будетъ-ли онъ отмщенъ, убивъ безоружнаго врага въ то время, «когда душа его омылась, когда готовъ онъ въ вѣчность перейти»?—останавливаетъ его. Къ тому-же и религіозное чувство Гамлета подсказываетъ ему отложить убійство; онъ вспоминаетъ какъ Клавдій «предательски застигъ его отца въ пресыщеньи, въ расцвѣтѣ полномъ всѣхъ его грѣховъ»... и эта ассоціація идей удерживаетъ его:

«Нѣтъ. Въ ножны мой мечъ.
Дождись удара поужаснѣй;
Застанешь пьянымъ ты его, иль спящимъ,
Иль въ гнѣвѣ, иль на ложѣ блудной страсти,
Иль въ сквернословіи, иль за игрой,
Иль въ чуждомъ святости какомъ-либо дѣяньи,
Тогда рази! Стремглавъ, пятами къ небу,
Пусть онъ низвергнется съ душой проклятой
И черною, какъ адъ».

Гамлетъ пророчески принялъ завѣтъ призрака, и ему мало земной мести, ему нужна и другая, небесная месть.

«Не избавленье дарю я жалкимъ днямъ твоимъ,
Но лишь продленье».

И онъ готовъ выжидать эти жалкіе дни, пока не наступитъ роковой желанный часъ возмездія. Властный опекунъ Гамлетовской воли—скептицизмъ снова одержалъ побѣду, но онъ оказался безсильнымъ въ сценѣ съ матерью.

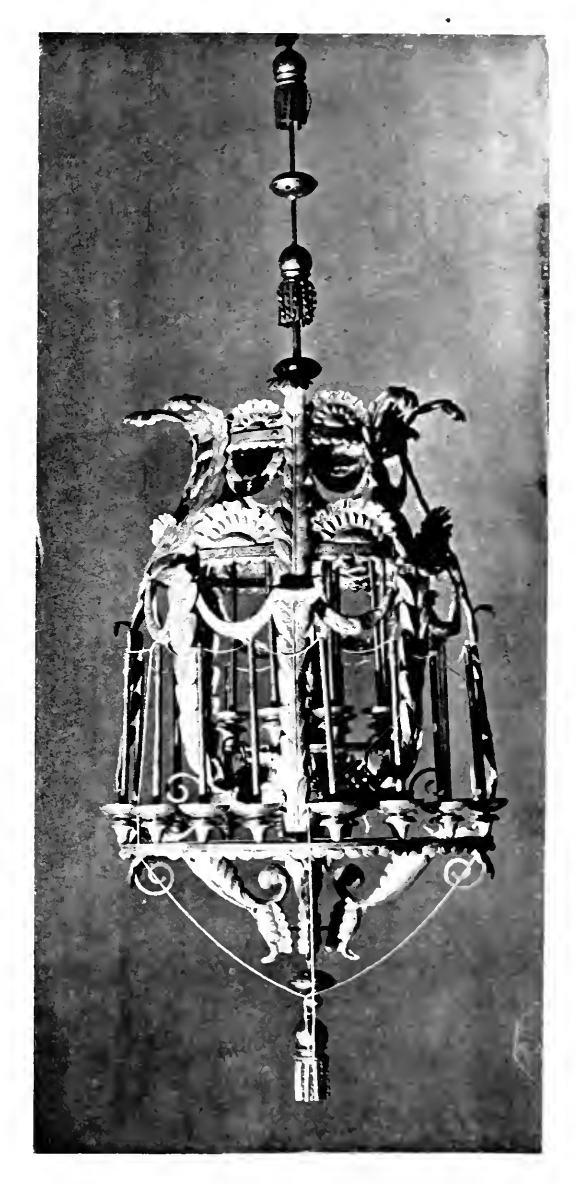
Мы убѣдились, какихъ усилій стоило Гамлету сдержать себя отъ убійства, но временная сдержанность снова распалила его страсть, и передъ глазами матери онъ уже предсталъ «неистовымъ, какъ море».

Увидя его въ такомъ состояніи, у нея мелькнула мысль, что обезумѣвшій сынъ пришелъ убить ее... Въ страхѣ она порывается бѣжать отъ него, но тотъ преграждаетъ ей путь къ дверямъ и замыкаетъ ихъ на ключъ.

«На помощь, ахъ!» кричитъ въ страхѣ королева. Полоній, только-что успѣвшій предупредить ее о скоромъ приходѣ Гамлета, изъ любопытства и усердія къ Клавдію, попросилъ у нея позволенія спрятаться въ сосѣдней нишѣ. Испуганный не менѣе королевы, онъ тоже кричитъ оттуда: «Сюда! на помощь!» Но самъ выйти изъ ниши не рѣшается, потому что выходъ изъ нея одинъ и только черезъ комнату королевы. Услышавъ этотъ крикъ, Гамлетъ бросается въ темноту и въ полной увѣренности, что это голосъ Клавдія, уже не размышляя, убиваетъ несчастнаго старика со словами дикаго иступленія:

«Что! Крыса тамъ? Мертва, червонецъ объ закладъ, мертва!» И на стонъ матери: «о горе, что ты сдѣлалъ»! все еще не приходя въ себя, не зная, отчаяваться ему или радоваться, бормочетъ съ недоумѣвающей и растерянной улыбкой: «не знаю; не король-ли это?».

Мечъ падаетъ изъ рукъ. . Слова «кровавое дѣянье» заставляютъ его придти въ себя, и онъ, послѣ минутнаго размышленія, оправдываетъ свое убійство, приводя доводъ: кровь за кровь. Пусть оно (это убійство) злое,



КЪ ПОСТАНОВКѢ КОМ. „ДОНЪ ЖУАНЪ" МОЛЬЕРА
НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА
ЛЮСТРА.

даже подлое, но оно ничѣмъ не хуже братоубійства: «такое-жъ злое, какъ короля убить и обвѣнчаться съ братомъ».

«Какъ короля убить?» въ ужасѣ и ничего не подозрѣвая спрашиваетъ мать.

«Да, мать, такъ я сказалъ». Твердо, непоколебимо и странно звучатъ эти слова въ затаившей жуткое молчаніе тишинѣ. Не такого конца ждалъ Гамлетъ, но судьба толкнула его поступить такъ, а не иначе; онъ покоряется ей. И вотъ онъ дѣлаетъ два шага по направленію къ убитому, чтобы окончательно убѣдиться въ его смерти. Медленно наклоняется онъ надъ нимъ, стараясь въ темнотѣ разглядѣть ненавистнаго ему врага и... о ужасъ! Передъ нимъ трупъ не Клавдія, а Полонія. Какъ ужаленный, вскакиваетъ Гамлетъ и пятится отъ него. Страхъ и тупое разочарованіе опять поглотили его душу и затуманили его разумъ скорбнымъ отчаяніемъ. Съ окаменѣлой тревогой слѣдитъ за нимъ королева... Тревожно мигаютъ свѣчные язычки на тройномъ канделябрѣ. Зовутъ и притягиваютъ къ себѣ эти таинственные огоньки. Рука Гамлета тянется къ этимъ невольнымъ виновникамъ его страшной непоправимой ошибки. Подобно призраку, подъ гипнозомъ зловѣщей тишины, подходитъ онъ къ нимъ, беретъ со стола подсвѣчникъ... и тихо, какъ сама тишина, «ползетъ» обратно къ трупу Полонія. Долго стоитъ онъ надъ нимъ, освѣщая его мертвое, бѣлое, какъ мраморъ, лицо... и чуть слышно, съ искривленной улыбкой глубокаго страданія слетаютъ съ его устъ слова:

«Прощай, пронырливый и жалкій шутъ!
Я думалъ здѣсь поважнѣй кого застать».

Но вотъ среди таинственнаго дыханія смерти, сначала неясно, но потомъ все сильнѣе и сильнѣе до слуха Гамлета доносится чей-то стонъ... онъ постепенно переходитъ въ глухія рыданія... Кто это? Ахъ да! здѣсь его мать... Она уже не въ силахъ больше бороться со страхомъ... Съ плачемъ дѣтской безпомощности она ломаетъ свои руки. Ея тонкіе пальцы трещатъ, подобно костямъ мертвеца. Этотъ, едва уловимый, но острый, колющій до нестерпимой боли звукъ снова напоминаетъ Гамлету

«часъ полночныхъ чаръ, когда могилы кладбищъ свой разверзаютъ зѣвъ». Онъ вспомнилъ, зачѣмъ онъ здѣсь... Вспомнилъ, что онъ долженъ истерзать сердце матери... освободить его отъ соннаго тлѣнія и заразы и вырвать изъ него покаяніе.

«Да не ломай такъ рукъ! потише, сядь!» нервно-устало, но твердо говоритъ онъ ей, взявъ ее за руки и усаживая рядомъ съ собой.

«Пусть лучше я твое сломаю сердце.
Его я истерзаю... если непроницаемымъ оно не стало».

И намъ становится еще болѣе понятнымъ его жестокость къ матери и безграничная ненависть къ Клавдію: теперь ко всѣмъ его прежнимъ мученіямъ прибавилась новая горечь—обиды въ своей непроизвольной ошибкѣ въ убійствѣ Полонія, а не Клавдія; новые, тяжкіе укоры совѣсти. Въ сильныхъ, полныхъ сладострастно жгучаго экстаза чувствахъ и словахъ изливаетъ онъ передъ своей, когда-то обожаемой, матерью весь океанъ своихъ терзаній, все свое негодованіе. Съ ненавистью, не знающей предѣла, описываетъ онъ Клавдія; съ безграничной любовью и съ преклоненіемъ, какъ передъ Богомъ, вспоминаетъ онъ своего отца. Сравнивая ихъ по двумъ большимъ портретамъ, онъ, смотря на изображеніе Клавдія, готовъ его изрѣзать, заплевать. Смотря на отца, готовъ молиться, какъ передъ образомъ святого мученика и героя. (Самымъ сильнымъ и увлекательнымъ мерещится мнѣ исполненіе сцены съ портретами, великими нашими трагиками: Мочаловымъ, Ирвингомъ и Сальвини. Они своимъ воображеніемъ рисовали передъ собой четвертую стѣну, гдѣ по ихъ представленію должны были висѣть портреты обоихъ королей). Въ сгущенныхъ мрачныхъ до ужаса краскахъ обличаетъ онъ проступокъ матери и грозно взываетъ ее къ раскаянію.

«О Гамлетъ, замолчи!»—стонетъ королева—
«Мнѣ въ глубь души глаза ты обратилъ!
... Твои слова кинжалами вонзаются мнѣ въ уши!»

Но Гамлетъ ничего не видитъ... ничего не слышитъ.., И хотя цѣль имъ достигнута—«кинжалами слова да будутъ», но въ пылу своего неи-

стовства, въ экстазѣ своей ненависти къ Клавдію онъ доходитъ до грубыхъ ругательствъ:

«Убійца, извергъ, злодѣй, шутовской король, воришка—стянувшій съ полки цѣнную корону, король въ лоскутьяхъ и заплатахъ...»—Почти однимъ дыханіемъ въ припадкѣ желчнаго изступленія захлебывается онъ и вдругъ... со страшнымъ крикомъ: «спасите, крыльями меня прикройте силы небесныя!»—падаетъ на полъ.

«Увы, онъ помѣшался!» шепчетъ королева, глядя на сына, который, устремивъ въ одну точку широко-раскрытые глаза, съ испугомъ говоритъ кому-то: «чего ты хочешь, дивный образъ?»

Но Гамлетъ не помѣшался. Галлюцинація-ли, вполнѣ понятная послѣ всѣхъ тѣхъ страшныхъ событій, смѣнявшихся одно за другимъ съ такой неожиданностью; взвинченность-ли нервовъ, или послѣдствія припадка послѣ сцены представленія, но онъ ясно видитъ передъ собой призракъ своего отца. Королева, въ полной увѣренности, что Гамлетъ помѣшанъ, съ ужасомъ слѣдитъ за его непонятными движеніями, за его устремленными въ одну и ту-же точку глазами. Она, конечно, ничего не видитъ тамъ, кромѣ какихъ-то неясныхъ бликовъ луннаго свѣта на стѣнѣ. Вотъ почему еще болѣе сильное впечатлѣніе производитъ на насъ появленіе призрака, котораго реально на сценѣ нѣтъ. Его видитъ вначалѣ только одинъ Гамлетъ. Разстроенное ли воображеніе, или игра свѣта производитъ на него подобное ощущеніе, но онъ ясно «души своей глазами» видитъ передъ собой дорогой ему образъ и снова сомнѣніе, что духъ отца явился укорять его въ медлительности и именно теперь, когда сынъ имѣетъ въ рукахъ всѣ средства для завѣщанной имъ мести, вкрадывается въ его душу. Въ религіозномъ страхѣ, не спуская глазъ со стѣны, на которой все яснѣе и яснѣе обрисовывается воздушный образъ покойнаго короля, подползаетъ онъ на колѣняхъ все ближе и ближе къ нему и умоляетъ объяснить причину его появленія.

«О говори»,—тономъ покаянія шепчетъ онъ. И призракъ заговорилъ, но такъ тихо, что голосъ его не доходитъ до слуха матери.

«Не забывай. Явленье это да заостритъ твою притупленную волю».

Ужасъ охватилъ Гамлета, «въ глазахъ сказалась дикость мысли,— дыбомъ встали волосы и жизнь проснулась въ нихъ». Духъ отца подтвердилъ его сомнѣнія, онъ укоряетъ его въ бездѣйствіи и упрекаетъ за мать:

«Ты видишь, ужасомъ объята мать твоя;
О, стань между борьбой души ея и ею».

Любовь покойнаго короля такъ велика къ своей супругѣ, что онъ даже скрываетъ передъ ней свой приходъ: онъ чувствуетъ «слабость ея воображенья» и бережетъ ея покой.

Если это было бы не такъ, то почему же прежде онъ являлся Горацію, Марцеллу и Бернарду, и они его видѣли, а теперь для королевы онъ и не слышимъ и даже не видимъ? Конечно, все это условно.

Призракъ умолкъ. Недвижимъ Гамлетъ.

Поборовъ свое безпокойство, королева рѣшается подойти къ своему сыну; материнское чувство проснулось въ ней. Гамлетъ, не сводя глазъ съ призрака, инстинктивно почувствовалъ ея близость и, не мѣняя своеѝ позы, ищетъ и находитъ ея руку: «Что, ну какъ тебѣ?» безсвязно, не понимая самъ своихъ словъ, бормочетъ онъ, и на вопросъ матери, кого онъ видитъ въ «пространствѣ», съ благоговѣйнымъ трепетомъ отвѣчаетъ: «его, его!» Съ глубокимъ состраданіемъ и съ безумной любовью къ отцу, со слезами на глазахъ проситъ онъ его не смотрѣть такъ скорбно. Онъ понялъ причину его появленія. Онъ не будетъ больше медлить... Онъ не оскорбитъ больше мать ни однимъ словомъ, но только «не гляди такъ на меня, иль ты ослабишь этимъ скорбнымъ взглядомъ мой страшный умыселъ».

Лунные блики таютъ и расплываются...

Съ жуткой напряженностью слѣдитъ за ними Гамлетъ... «Смотри, вонъ тамъ!.. Смотри, уходитъ онъ! Отецъ мой, какъ живой! Смотри, вотъ онъ идетъ...» Все блѣднѣе и тускнѣе лунный свѣтъ... Послѣдній его лучъ словно прощается съ Гамлетомъ... и... и все исчезаетъ.

Болѣзненно напряженная душа тянется за нимъ...

Что же это?—Галлюцинація? или правда, какъ говоритъ его мать—безуміе? Но пульсъ его спокоенъ такъ же, какъ и ея! Для доказательства онъ даже беретъ ея руку и сравниваетъ біеніе ея пульса со своимъ. Все, что онъ сейчасъ видѣлъ, все что говорилъ, онъ дословно можетъ повторить. Нѣтъ, это не безуміе.

Духъ отца явился къ нему напомнить объ исполненіи долга, онъ требовалъ не откладывать мести, но также просилъ пожалѣть свою мать и поговорить съ ней, «ставъ между борьбой души ея и ею». И вотъ, вмѣсто прежняго негодованія, угрозъ, ненависти, съ его устъ потокомъ льется самая нѣжная сыновняя любовь, доходящая до обожанія. Онъ бросается передъ матерью на колѣни, цѣлуетъ ея руки, гладитъ ее по волосамъ. Онъ весь полонъ состраданія, жалости и любви къ ней.

«Да, въ наше гнусное, удушливое время
У зла должна просить прощенья добродѣтель,
Моля о правѣ угодить ему».

И онъ умоляетъ ее не считать его слова безуміемъ... Проситъ покаянія въ былыхъ ея грѣхахъ и «не дѣлить съ дядей ложа». Онъ по-дѣтски увѣщеваетъ ее, даетъ наивные, но трогательные по чистотѣ совѣты и, въ концѣ концовъ, проситъ у нея же благословенія.

Королева такъ рисуетъ впослѣдствіи два переходныхъ состоянія его въ этой сценѣ:

«Неистовъ онъ, какъ море, если съ вѣтромъ оно заспоритъ, кто сильнѣй...»
«Но и безуміе въ немъ *непорочно*, какъ золото въ рудѣ среди металловъ низшихъ.
Поступокъ свой *оплакиваетъ* онъ».

Вся болѣзненная напряженность, физическая и духовная, потонула въ слезахъ раскаянія и состраданія, и Гамлетъ пришелъ въ себя.

И здѣсь его переломъ къ активной дѣятельности. Здѣсь то онъ и понялъ, что судьба сильнѣе всѣхъ его замысловъ и сомнѣній. Убійство Полонія—та же судьба. И теперь, уже окончательно вырванный изъ колеи жизни, онъ мрачно послѣдуетъ за ней, куда и на что бы она его ни повела.

Онъ подходитъ къ трупу Полонія и обращается къ нему съ такими знаменательными словами:

«Жалѣю я, но судьбѣ, должно быть, угодно было,
Чтобы мы взаимно другъ друга наказали».

«Взаимно»—для него часть доли оправданія, «судьба»—это уже почти все. Хотя онъ признаетъ и свою вину и обѣщаетъ дать отвѣтъ за смерть Полонія.

Но самыми значительными словами я считаю: «ужъ худо и теперь, а будетъ хуже вдвое». Такъ можетъ говорить человѣкъ, задумавшій свершить свое дѣло... Это доказываетъ и послѣдующій монологъ о «двухъ ехиднахъ», подкопъ которыхъ онъ устроитъ свой «футомъ глубже». Это уже организованный планъ. Убійство Полонія—худо, но оно случайно... Будущее рисуется Гамлету «вдвое хуже». Онъ знаетъ, что Розенкранцъ и Ґильденстернъ поѣдутъ съ нимъ въ Англію, онъ предчувствуетъ, что Клавдій, послѣ уличенія въ убійствѣ короля, захочетъ какими-нибудь путями избавиться отъ него; ему нужно послѣднее доказательство его преступности, чтобы потомъ «по совѣсти и праву съ нимъ раздѣлаться своею же рукой» и обнародовать законность своего поступка.

Скептическое міросозерцаніе съ появленіемъ призрака въ этой сценѣ отходитъ на второй планъ, и Гамлетъ дѣятельно вступаетъ на твердую почву, и теперь его ничто не остановитъ, даже преступленіе. Розенкранцъ и Гильденстернъ заодно съ Клавдіемъ, слѣдовательно и они должны погибнуть.

Вотъ почему я считаю необходимымъ, въ виду того, что картина «на равнинѣ» въ послѣдующемъ актѣ пропускается, вставить, помимо словъ, существующихъ въ этой сценѣ: «ужъ худо и теперь, а будетъ хуже вдвое», не менѣе знаменательныя слова:

«О помыслы мои! у васъ въ предметѣ
Лишь *кровь* да будетъ впредь, или ничто на свѣтѣ».

Основываясь на такомъ толкованіи, я пропускаю для бо̀льшей яркости монологъ Гамлета къ матери съ совѣтами, что ей нужно дѣлать, а прямо со словъ «ужъ худо и теперь, а будетъ хуже вдвое»—перехожу—

«Я въ Англію поѣду; знаешь ты?»

А слова—«о помыслы мои» — у меня служатъ продолженіемъ того монолога, гдѣ Гамлетъ разсказываетъ матери о задуманномъ имъ планѣ, направить свой подкопъ футомъ глубже и взорвать Розенкранца и Гильденстерна.

«О наслажденье свесть хитрость съ хитростью въ упоръ въ одно мгновенье!
О помыслы мои! у васъ въ предметѣ
Лишь кровь да будетъ впредь, или ничто на свѣтѣ».

Не менѣе важныя слова изъ того же монолога «на равнинѣ»:

«быть истинно великимъ—
Не значитъ ратовать изъ за причинъ великихъ,
Но за бездѣлицу вести великій споръ,
Когда задѣта честь...» —

— я тоже считаю нравственнымъ долгомъ вставить въ послѣднемъ актѣ, потому что въ нихъ ясно подчеркнуто освобожденіе Гамлета отъ скептическаго міросозерцанія.

Тамъ предстанетъ передъ нами уже новый освобожденный Гамлетъ. Въ немъ уже сейчасъ чувствуется перерожденіе: вторичное появленіе призрака уничтожило въ немъ борьбу испытаній вѣры и судьбы и отвлекло его отъ постоянныхъ думъ надъ тѣмъ міромъ, разстройство котораго онъ считалъ главнымъ своимъ призваніемъ исправить и связать. Но это-то сознаніе и было главнымъ виновникомъ всѣхъ его сомнѣній и бездѣйствія.

«Ну, а пока примусь за этого»—подходя къ трупу Полонія, говоритъ онъ и уже въ словахъ его не слышится ни слезъ, ни раскаянія, а только важная строгая дѣловитость.

«Пока!»—а впереди созрѣвающій неизбѣжный конецъ.

«Покойной ночи, мать...»—какъ послѣднюю отходную произноситъ онъ вслѣдъ уходящей королевѣ и остается одинъ на одинъ съ вѣчной загадкой жизни и смерти и съ ихъ главнымъ вершителемъ—человѣческой судьбой—въ лицѣ неподвижнаго, «важнаго и молчаливаго шута и болтуна».

котораго когда-то кто-то называлъ Полоніемъ. Гамлетъ теперь уже не боится смерти.

VI.

ГАМЛЕТЪ ПОСЛѢ ВТОРОЙ СЦЕНЫ ПОЯВЛЕНІЯ ПРИЗРАКА.

Убійство Гамлетомъ Полонія заставило Клавдія поспѣшить своимъ рѣшеніемъ немедленно отправить его въ Англію. Мысль, что тайна убійства стараго короля, отца Гамлета, раскрыта сыномъ, не давала ему покоя; онъ ясно понялъ планъ принца отомстить ему за преступленіе, а потому, чтобы избавиться отъ угрожающей опасности, «необходимо первымъ долгомъ уничтожить ея создателя». Опасность присутствія въ Даніи Гамлета, «любимаго безсмысленной толпой», объясняется имъ общей опасностью:

«Его свобода угрожаетъ всѣмъ и каждому изъ насъ»,

а потому созвавъ совѣтъ «умнѣйшихъ» и объяснивъ имъ причину ссылки Гамлета въ Англію, онъ освобождается отъ всякаго рода подозрѣній. Планъ Клавдія хитро и обдуманно расчитанъ, и Гамлету предстоитъ тяжелая съ нимъ борьба на жизнь и смерть. И вотъ: «корабль уже снаряженъ, вѣтеръ благопріятенъ», все готово, и Гамлетъ со своими неизмѣнными «пріятелями», которыхъ онъ успѣлъ «насквозь» разобрать, отплываетъ въ Англію.

Пожелаемъ ему, вмѣстѣ съ «безсмысленной» толпой, счастливаго пути... А пока окинемъ бѣглымъ взоромъ послѣдующія событія.

На пути своемъ въ Англію Гамлетъ встрѣчаетъ Норвежскія войска Фортинбраса, идущія походомъ на часть польскихъ владѣній. Узнавъ отъ одного изъ начальниковъ, что весь этотъ походъ изъ-за какого-то ничтожнаго клочка земли, который не стоитъ и пяти дукатовъ... что только честолюбіе и слава двигаютъ юнаго Фортинбраса и всѣхъ этихъ людей идти на вѣрную смерть—«въ могилу, какъ въ постель», заставляютъ Гамлета найти новое подтвержденіе своихъ прежнихъ ошибокъ; скепти-

19 11

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ.

ВО ВТОРНИКЪ, 18-го ЯНВАРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ

I.

въ первый разъ:

КОГДА ЦВѢТЕТЪ МОЛОДОЕ ВИНО.

Комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Бьёрнстьерне Бьёрнсона, переводъ съ норвежскаго А. и П. Ганзенъ.

Новыя декораціи работы гл. декоратора г. Лавдовскаго.

Съ участіемъ заслуженныхъ артистовъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

г-жи **Ермоловой** и г. **Южина.**

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Арвикъ, богатый землевладѣлецъ . . г. Южинъ.
Фру Арвикъ, его жена . . . . . . г-жа Ермолова.
Альберта } ихъ дочери . . . . г-жа Левшина.
Елена . . . . г-жа Музиль.
Марна . . . . г-жа Косарева.
Карлъ Тоннингъ . . . . г. Ленинъ.
Галль, магистръ богословія . . . . г. Бравичъ.
Альвильда, его дочь . . . . г-жа Берсъ.
Анна } подруги барышень Арвикъ . . . . экст. Рейзенъ.
Гувда . . . . г-жа Алексѣева.
Іозефа . . . . г-жа Ѳедотова 2.
Марія, служанка въ домѣ Арвикъ . г-жа Крочевская.

Слуги. Носильщики.

II.

ЖЕМАННИЦЫ.

(Les précieuses ridicules).

Комедія въ 1-мъ актѣ, соч. **Мольера** (1659 г.), переводъ **П. П. Гнѣдича.**

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Лагранжъ } отверженные женихи . . . . . г. Худолеевъ.
Дюкруази . . . . . г. Полонскій.
Горжибюсъ, буржуа . . . . г. Сашинъ.
Мадлонъ, его дочь . . . . г-жа Лешковская.
Като, его племянница . . . . . . г-жа Вышневская.
Маротта, ихъ служанка . . . . . . экст. Георгіевская.
Альманзоръ, ихъ мальчикъ слуга. . мал. Ивакинъ.
Маркизъ де-Маскариль, лакей Лагранжа . . . . г. Правдинъ.
Виконтъ де-Жодле, лакей Дюкруази . г. Васенинъ.
1-й носильщикъ . . . . г. Лавинъ.
2-й носильщикъ . . . . экст. Галаховъ.
1-й музыкантъ . . . . экст. Зубовъ.
2-й музыкантъ . . . . экст. Чиркинъ.

Дѣйствіе происходитъ въ Парижѣ, въ домѣ Горжибюсъ.

Постановка режиссера **С. В. Айдарова.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропеч. А. А. Левенсонъ.
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

ческое отношеніе къ себѣ за свою медлительность, тѣ вѣчныя сомнѣнія, которыя останавливали его отъ активнаго дѣйствія, приводятъ его къ безповоротному рѣшенію мести:

«О помыслы мои, у васъ въ предметѣ
Лишь кровь да будетъ впредь, или ничто на свѣтѣ».

И это рѣшеніе отвлекаетъ его отъ великаго подвига «связать цѣпь временъ» и призываетъ его перейти къ болѣе реальному. Сознаніе грандіозности выпавшаго на его долю жребія подавляло въ Гамлетѣ его духовную и волевую силу и мѣшало совершить завѣщанное призракомъ, но теперь онъ понялъ, что «великое» не есть только вдохновляться великими идеями и «ратовать за нихъ», но также и—«за бездѣлицу вести великій споръ, когда задѣта честь». И мы увидимъ дальше, какъ глубоко значеніе этихъ словъ, и какъ послѣдовательно безпощадно примѣняетъ ихъ къ дѣлу Гамлетъ, не останавливаясь ни передъ убійствомъ, ни передъ чѣмъ.

Возвращаясь къ этой сценѣ «на Равнинѣ», я еще разъ упоминаю, что, въ виду ея пропуска, я психологически связалъ ее съ предыдущей сценой съ матерью.

А между тѣмъ, въ Эльсинорѣ во время отсутствія принца произошли два крупныхъ событія. Бѣдная Офелія сошла съ ума. У Гёте въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ» прекрасно описаны причины ея сумасшествія:

«Все существо Офелии — пишетъ онъ—служитъ выраженіемъ сладостнаго, вполнѣ созрѣвшаго чувственнаго стремленія. Ея склонность къ принцу высказывается такъ сильно, доброе сердце ея до такой степени предается влеченію своему, что и отецъ, и братъ ея, оба опасаются, оба одновременно и даже довольно круто предостерегаютъ ее. Правила приличія настолько-же не помогаютъ ей скрыть ея сердечнаго волненія, насколько легкій флеръ не можетъ скрыть трепета ея дѣвственной груди,—необходимость соблюдать приличія даже еще болѣе выдаетъ Офелію. Ея воображеніе настроено, тихая нѣжность ея дышетъ пламеннымъ желаніемъ, и стоитъ только услужливой богинѣ «случайности» тряхнуть деревцомъ, чтобы плодъ тотчасъ-же свалился съ него».

Какъ это правдиво, тонко рисуетъ весь образъ Офеліи! Какъ при такомъ толкованіи становится понятнымъ ея безуміе и тѣ странныя слова и пѣсенки ея, которыя такъ были извращены и перетолкованы многими другими критиками.

«Тихо и незамѣтно жила Офелія, но у нея едва хватало силъ скрывать свою страсть, свои желанія... Какъ часто, быть можетъ, она пыталась, подобно неосторожной нянькѣ, убаюкивать чувственность свою пѣсенками... Во время своего безумія она передъ королемъ и королевой забавляется распѣваніемъ своихъ любимыхъ несвязныхъ пѣсенъ о дѣвушкѣ, подпавшей соблазну: о дѣвушкѣ, которая тайкомъ приходитъ къ любовнику своему... и такъ далѣе».

И вотъ заключеніе Гете: «когда она видитъ себя покинутою, отвергнутою и осмѣянною, когда въ душѣ ея безумнаго любовника все переворачивается вверхъ дномъ, и онъ ей, вмѣсто кубка любви, подноситъ горькій кубокъ страданій..., тогда сердце ея разрывается, всѣ основы ея существованія поколеблены, а тутъ еще на нее-же обрушивается смерть ея отца, и прекрасное зданіе это разрушается окончательно».

Что еще прибавить къ этимъ словамъ?
Одно только:

Есть ива надъ ручьемъ; сребристые листы
Глядятся въ зеркало воды; туда пришла она...
Когда къ вѣтвямъ она нависшимъ потянулась...
. . . . . обломился коварный сукъ;
И въ плачущій ручей она упала вся въ цвѣтахъ...
Отрывки пѣсенокъ она старинныхъ пѣла,
Какъ бы опасности не сознавая, словно
Для этой создана была стихіи
И съ ней сроднилася» [1])...

---

[1]) Актрисѣ, играющей Офелію, совѣтую прочесть въ сочиненіяхъ *В. Боткина* (статьи по литературѣ) вторую главу о Шекспирѣ; сочиненія *Гейне* т. 5. Офелія (Гамлетъ) и *С. Сычевскаго,* Шекспиръ (лекціи) Одесса 1892 г., «Офелія» стр. 118.

Офелии не стало.

Не только на королеву, но и на Клавдія сумашествіе Офеліи произвело тягостное впечатлѣніе. Совѣсть, такъ долго молчавшая въ немъ, заговорила... а тутъ бѣда за бѣдой: въ народѣ прошелъ недобрый слухъ объ убійствѣ Полонія, трупъ котораго тайкомъ похоронилъ Клавдій. Вернувшійся изъ Франціи Лаэртъ полонъ подозрѣній. Клавдій чувствуетъ, что онъ не любимъ своимъ народомъ, что изъ нихъ найдутся «наушники», которые распустятъ слухъ, что Полонія убилъ онъ. Молва эта распространится... Лаэртъ повѣритъ... и власти его, которой онъ такъ добивался и, наконецъ, достигъ такимъ преступнымъ путемъ, грозитъ неминуемая опасность. Онъ ясно понимаетъ, что Лаэртъ для него страшнѣе Гамлета: Лаэрта ничто не удержитъ отъ мщенія, его юная страсть не знаетъ самообладанія...

И предчувствія короля сбываются.

Въ странѣ—народное броженіе... Толпа избираетъ Лаэрта своимъ королемъ и вождемъ и, «какъ океанъ низины поглощаетъ», стремится въ покои Эльсинорскаго замка. Двери уже взломаны... Слуги Клавдія перебиты и «вѣроломныя датскія собаки», какъ ихъ называетъ Клавдій, врываются къ королю. Лаэртъ, подобный «возмутившемуся гиганту», требуетъ отъ него выдачи отца.

«Во тьму кромѣшную благоговѣнье, совѣсть!
И этотъ міръ и тотъ мнѣ ни по чемъ,
И будь что будетъ, но сполна за смерть отца отмстить я долженъ».

Какой яркій контрастъ съ Гамлетомъ. У того въ основѣ всей его душевной трагедіи—*міросозерцаніе*... Всѣ его муки совѣсти, всѣ его сомнѣнія—причина отношеній его къ «этому» и къ «другому» міру.

Неимовѣрныхъ усилій ума и хитрости стоило для Клавдія убѣдить Лаэрта, что убійца его отца не онъ, а Гамлетъ. Сумасшествіе сестры и ея ранняя смерть взываютъ къ неизбѣжной мести. На вопросъ короля, получившаго неожиданное извѣстіе о скоромъ прибытіи Гамлета въ Эльсиноръ, что намѣренъ предпринять съ нимъ Лаэртъ, тотъ отвѣчаетъ: «за-

рѣжу, хоть-бы въ церкви». Въ рукахъ Клавдія въ лицѣ Лаэрта теперь вѣрное оружіе, имъ онъ избавится отъ своего врага. Лаэртъ, затуманенный мщеніемъ, вступаетъ въ тѣсный союзъ съ нимъ и идетъ на позорный шагъ отравленія особымъ ядомъ кончика своей рапиры.

Почему-же Гамлетъ такъ быстро вернулся?

На этотъ вопросъ отвѣтятъ намъ два письма, посланныя имъ черезъ матросовъ: одно къ Гораціо, другое къ королю.

Изъ письма къ Гораціо мы узнаемъ, что Гамлетъ въ *безумной своей храбрости* такъ увлекся схваткой съ пиратами, напавшими на ихъ корабль, что перескочилъ съ своего судна къ непріятелямъ и, такимъ образомъ, оказался въ плѣну у «великодушныхъ разбойниковъ; въ письмѣ же къ королю принцъ извѣщаетъ его, что онъ *нагимъ* высаженъ на берегъ. И то и другое письмо заставляютъ насъ невольно задуматься. Въ первомъ письмѣ насъ поражаютъ фразы: «мнѣ надо сказать тебѣ на ухо слова, отъ которыхъ ты станешь нѣмъ, и все-же они гораздо легче того, что въ нихъ содержится»; во второмъ: «и тутъ, вымоливъ сперва прощеніе, разскажу»...

Но все-же самое главное покрыто тайною: почему Гамлетъ проситъ спѣшить къ нему Гораціо съ такою быстротою, «какъ-бы ты бѣжалъ отъ смерти». Передъ сценой на кладбищѣ, намъ необходимо разобраться въ этомъ... Оно и не трудно, потому что Гамлетъ подробно самъ разсказываетъ своему другу въ послѣднемъ актѣ передъ своимъ состязаніемъ съ Лаэртомъ, о томъ, что съ нимъ произошло за этотъ короткій промежутокъ времени. Съ умысломъ, или по ошибкѣ Шекспиръ построилъ эту разъясняющую сцену не до, а послѣ сцены на кладбищѣ, и вотъ почему намъ необходимо прежде чѣмъ говорить о ней—разобраться въ послѣдней сценѣ. Внутреннее состояніе Гамлета намъ станетъ тогда болѣе яснымъ и болѣе понятнымъ.

А дѣло было такъ.

Какъ только настала ночь, и на кораблѣ улеглись спать его друзья, Розенкранцъ съ Гильденстерномъ, Гамлетъ, обуреваемый новымъ своимъ

рѣшеніемъ прикончить скорѣе дѣло мести, не могъ заснуть. Онъ долго бродилъ по палубѣ и обдумывалъ планъ своего мщенія. Спать не давало ему еще то смутное безпокойство неизвѣстности, когда человѣкъ не знаетъ, что ожидаетъ его впереди.

Предчувствія, вѣчные спутники принца, предугадывали злое и вѣроломное въ замыслахъ Клавдія, но въ чемъ они,—это было для него тайной. Только державное письмо съ королевской печатью, посылаемое Клавдіемъ Англійскому королю, могло раскрыть ему глаза на эту тайну, но оно въ рукахъ Гильденстерна и Розенкранца. Отыскать и прочесть это письмо стало теперь для него главною цѣлью. Уйдя къ себѣ въ каюту, онъ пытался сномъ побороть въ себѣ эту мысль, но она еще сильнѣе, еще неотвязнѣе преслѣдовала его и тутъ. Мученія совѣсти, борьба благородства, сознаніе, что подобный шагъ граничитъ съ воровствомъ, не давали ему покоя и сна. Онъ въ «сердцѣ чувствовалъ какую-то борьбу... ему было хуже, чѣмъ въ кандалахъ мятежникамъ»... Но *кровь,* ставшая отнынѣ лозунгомъ его жизни, побѣдила, и онъ, накинувъ морской свой плащъ, вышелъ на палубу... Крадучись, какъ опытный воръ, онъ вошелъ въ каюту, гдѣ спали Розенкранцъ и Гильденстернъ, отыскалъ тѣ бумаги, которыя ему были такъ необходимы и вернулся обратно къ себѣ. Вскрывъ державное письмо, онъ узналъ о подлости Клавдія: по его приказу, англійскій король долженъ былъ немедленно казнить Гамлета.

Какъ долженъ былъ благодарить Гамлетъ судьбу, что она открыла ему глаза и толкнула его на такой рѣшительный шагъ.

«Какъ хороша рѣшимость!»—говоритъ онъ Горацію:
«Надо знать, что необдуманность иной разъ
Лучше глубокихъ замысловъ,
И это учитъ насъ,
Что Божество судьбою нашей правитъ,
Какой бы путь ни избирали мы».

Вотъ къ какому новому убѣжденію пришелъ Гамлетъ въ своемъ міросозерцаніи. Одно только Божество правитъ міромъ и Оно ведетъ

человѣчество по своему начертанному пути. А потому долой всѣ сомнѣнія, долой страхъ!—Надо дѣйствовать и только дѣйствовать. «Быть истинно великимъ не значитъ ратовать изъ за причинъ великихъ, но за бездѣлицу вести великій споръ, когда задѣта честь». И вотъ это сознаніе властно призвало его къ рѣшимости дѣйствовать. Не придумавъ даже вступленія, онъ тутъ же сочинилъ другое письмо, гдѣ, поддѣлываясь подъ почеркъ Клавдія, написалъ приказъ внезапно умертвить Розенкранца и Гильденстерна. Гораціо ужаснулся его жестокости.

Но Гамлетъ теперь не скептикъ, не пессимистъ. Онъ бодро смотритъ впередъ. Его даже не безпокоитъ смерть Розенкранца и Гильденстерна: они въ заговорѣ противъ него... Они его предатели и, если имъ даже неизвѣстно содержаніе королевскаго письма (хотя онъ и въ этомъ не убѣжденъ: отъ нихъ можно всего ожидать), они должны погибнуть. Вѣра въ Божественный Промыселъ, въ судьбу, которая теперь управляетъ имъ и міромъ, не остановитъ его ни передъ чѣмъ. Возмездіе избрало его своимъ орудіемъ, и «опасно низкому душою очутиться подъ разъяренными ударами могучихъ противниковъ». Клавдій для него теперь могучій противникъ, символъ всечеловѣческой «язвы, разъѣдающей жизнь», и Гамлетъ избранъ уничтожить это зло.

«Дать этой язвѣ *нашу* жизнь все хуже разъѣдать,
Не значитъ ли быть грѣшникомъ великимъ?»

И помимо личной мести, въ немъ еще выросло *сознаніе общественнаго долга.* Не отомстить Клавдію (земной язвѣ)—значитъ быть самому великимъ грѣшникомъ, а потому:

«Теперь-то, наконецъ, по совѣсти и праву,
Я съ нимъ раздѣлаюсь своею же рукой».

Даже мужественное сердце Гораціо дрогнуло отъ этихъ словъ: такъ поразила его рѣзкая перемѣна, происшедшая въ принцѣ. Онъ подавленъ перерожденіемъ Гамлета и смущенно пытается заглянуть въ будущее:

«Получитъ скоро онъ (т. е. Клавдій) изъ Англіи извѣстье
О томъ, какъ дѣло кончилося тамъ!»

— «Да скоро»! — отвѣчаетъ Гамлетъ — «но промежутокъ мой». Въ этихъ словахъ звучитъ столько рѣшимости, что не повѣрить имъ невозможно. «Жизнь наша — все равно, что сосчитать одинъ!» бодро, ясно заканчиваетъ Гамлетъ, съ улыбкой смотря на Горацiо. И онъ радостно, безъ тѣни сомнѣнiй, безъ размышленiй совѣсти идетъ на эту месть. Вотъ въ чемъ его подвигъ! Жизнь для него полна Божественнаго откровенiя! Она снова зоветъ его! Человѣкъ долженъ жить, за него само Провидѣнiе.

«И воробей не погибнетъ безъ воли Провидѣнiя». Смерть не страшна— жизнь прекрасна! Духъ человѣческiй освобожденъ, а съ нимъ придутъ и идеалы красоты и вѣчной правды на землѣ.

И вотъ почему посланныя имъ письма производятъ на насъ странное, но вмѣстѣ съ тѣмъ бодрящее впечатлѣнiе. Вотъ почему и въ сценѣ на кладбищѣ передъ нами снова Виттенбергскiй студентъ-философъ: месть рѣшена, пути къ ней ясны, духъ бодръ,—отчего же и не побесѣдовать съ другомъ на любимыя отвлеченныя темы? . . . .

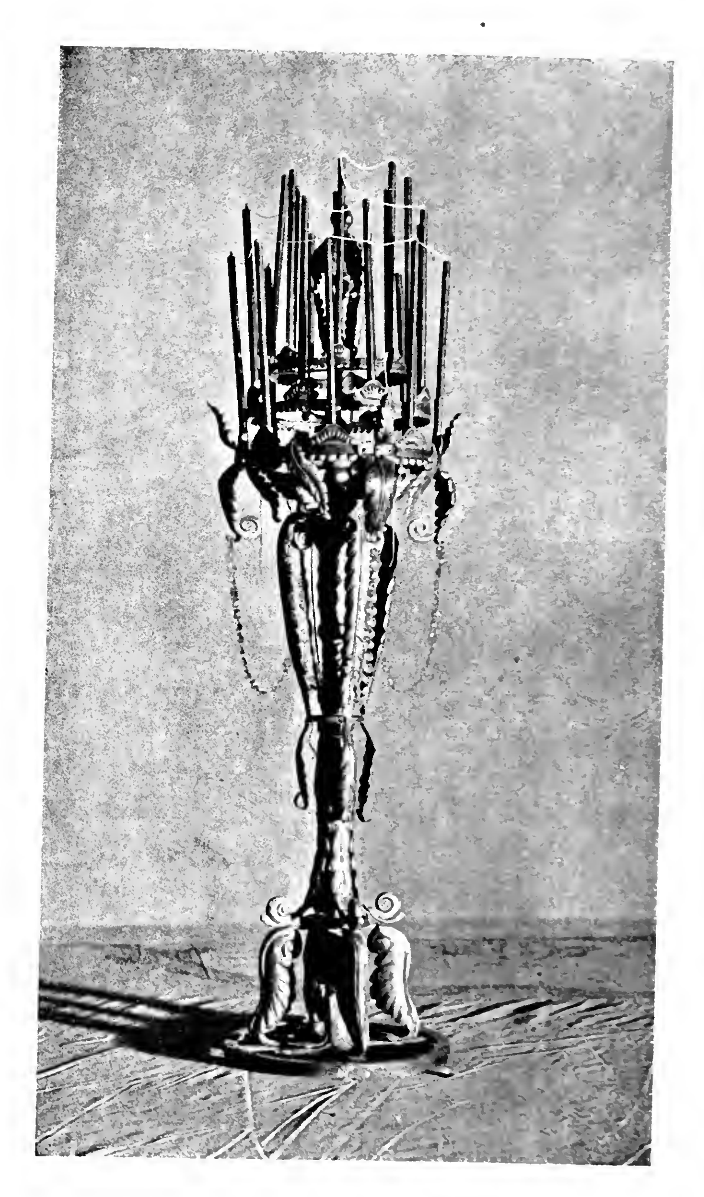
. . . .

Мертвая тишина на пустынномъ кладбищѣ, нарушаемая только звукомъ лопаты могильщика и его пѣсенкой... Вечерѣющее сѣверное небо... *Кресты—символъ пройденной жизни человѣка...* Могилы—неотъемлемая его собственность... Вдали отдыхающее отъ бурь и волненiй маленькое озеро... Все это настраиваетъ на философiю... Мысли о смерти, такъ часто *отгоняемыя* нами нашимъ страхомъ и непрочными нашими радостями, прiобрѣтаютъ здѣсь, въ царствѣ вѣчнаго покоя, свою особенную прелесть и зовутъ въ тотъ мiръ, «гдѣ нѣтъ болѣзней, печали, но жизнь безконечная». Въ воздухѣ чувствуется тотъ грустный покой, когда угасающiй свѣтъ торопится отдать землѣ свою послѣднюю ласку, свою послѣднюю теплоту, но знаетъ, что это ненадолго, а потому — свѣтъ грустный. На этомъ тихо дремлющемъ фонѣ появляются двѣ тѣни. Одна изъ нихъ закутана въ черный разорванный плащъ какого-то особаго покроя... То— Гамлетъ! Въ виду особыхъ соображенiй онъ не захотѣлъ прямо явиться въ Эльсинорскiй замокъ, а вызвалъ къ себѣ Горацiо. Письмо его къ ко-

ролю, въ которомъ онъ извѣщалъ его, что онъ «нагимъ высаженъ на берегъ», имѣло нѣкоторое основаніе: въ пылу схватки съ пиратами костюмъ его мѣстами сильно пострадалъ, а также и тотъ морской плащъ, который онъ накинулъ на себя, когда ночью блуждалъ по палубѣ. Въ такомъ видѣ, да еще въ темнотѣ, трудно узнать наслѣдника Датскаго престола. Даже могильщикъ, знавшій Гамлета съ дѣтства, не призналъ его: по ночамъ мало ли бродягъ слоняется по свѣту. Случайно попавши на кладбище со своимъ другомъ, Гамлетъ, при видѣ окружающей обстановки, невольно подпалъ подъ ея настроеніе. Крайняя впечатлительность его натуры сказалась и тутъ.

Вызвалъ онъ Гораціо по важному дѣлу: разсказать обо всемъ случившемся съ нимъ за время его отсутствія и о будущихъ планахъ. Мы уже знаемъ, въ чемъ состоятъ его планы; мы знаемъ, какъ онъ бодро, ясно идетъ къ намѣченной цѣли, а потому не будемъ повторяться, а прямо къ дѣлу.

Весь разговоръ на кладбищѣ съ Гораціо и могильщикомъ—красивый эпизодъ изъ жизни Гамлета, не имѣющій никакой силы, чтобы отвлечь его отъ того долга, которымъ теперь проникнуто все его существо. Наоборотъ, мысли, высказываемыя имъ здѣсь, еще болѣе углубляютъ наше представленіе о духовномъ богатствѣ Гамлета. И гдѣ, какъ не на кладбищѣ отдохнуть ему временно передъ свершеніемъ своего долга? Гдѣ, какъ не здѣсь, мученику правды и искателю истины окинуть духовнымъ взоромъ своимъ не только свой пройденный путь, но и путь всего человѣчества. Здѣсь Гамлетъ опять напоминаетъ собою того прежняго, милаго, красиваго философа, котораго мы когда-то встрѣчали въ Виттенбергскомъ университетѣ: красота мысли въ немъ не исчезла; остроуміе не притупилось; скорбь его приняла философскую покорность передъ загадкой Бытія... Грустная иронія чувствуется въ ней при воспоминаніи объ Іорикѣ, Александрѣ, Юліи Цезарѣ, но сознаніе долга и великой вѣры въ Единое Божество, правящее нашей судьбой, зоветъ его къ свершенію этого долга. Предчувствія смерти и мысль, «до какого низкаго назначенія можетъ дойти человѣческій



КЪ ПОСТАНОВКѢ КОМ. „ДОНЪ-ЖУАНЪ" МОЛЬЕРА
НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
КАНДЕЛЯБРЪ.

прахъ», —приводятъ его не къ отчаянію, какъ въ былое время, а скорѣе къ грустному элегическому размышленію о нашей смерти и тлѣнности, о нашемъ единственномъ равенствѣ на землѣ.

«Великій Цезарь палъ; онъ прахъ земной. Ужели
Отъ вѣтра имъ теперь задѣлываютъ щели?
О, бренный прахъ того, предъ кѣмъ весь міръ дрожалъ...
Для стѣнъ замазкою отъ зимнихъ вихрей сталъ»!

Но что это? На кладбище тянется похоронная процессія... Среди провожающихъ гробъ—король, королева, ихъ дворъ и Лаэртъ.

«Здѣсь притаимся гдѣ-нибудь, посмотримъ»,—шепчетъ Гамлетъ Горацію и поспѣшно скрывается съ нимъ недалеко отъ ограды кладбища (или въ старой полуразрушенной часовнѣ у входа). Безмолвно подходитъ толпа провожающихъ къ вырытой могилѣ. Священникъ отказывается свершить свой послѣдній обрядъ молитвы надъ самоубійцей: по его словамъ, уставъ приказомъ власти и безъ того нарушенъ колокольнымъ звономъ и тѣмъ, что на покойной «дѣвственный вѣнокъ и дѣвичьи цвѣты». Взбѣшенный жестокостью и дикостью подобнаго обряда, Лаэртъ не выдерживаетъ и возмущенно при всѣхъ заявляетъ: «послушай, попъ жестокій!

«Сестрѣ быть ангеломъ на небѣ, ты-жъ въ аду завоешь въ мукахъ».

Но что это съ Гамлетомъ? Онъ одной рукой порывисто схватился за сердце, другой за плечо Гораціо, чтобы не упасть. Извѣстіе о смерти любимой дѣвушки подкосило его... и, если бы не рядомъ стоявшій Гораціо, онъ бы какъ снопъ свалился на землю. Блѣдный, самъ подобенъ мертвецу, онъ сначала замеръ... и только предсмертный вздохъ «какъ?! Офелія моя?»—вылетѣлъ съ тихимъ стономъ изъ его груди. Никто не услышалъ этого стона; но за то, Лаэртъ, несмотря на свое отчаяніе услышалъ имя Гамлета, произнесенное королевой Гертрудой. Осыпая цвѣтами могилу умершей, она вспомнила о сынѣ.

....«Прости! Я Гамлета женой назвать тебя мечтала»...

Всю свою ненависть, злобу, возмущеніе направляетъ теперь братъ на виновника смерти своей сестры. Въ припадкѣ жгучей, неудовлетворен-

ной обиды онъ бросается въ могилу... Онъ готовъ грызть землю... такъ же бы, ни минуты не задумываясь, разгрызъ бы горло Гамлету—убійцѣ его отца и виновнику сумасшествія и смерти его сестры. Злоба и отчаяніе въ своемъ желчномъ неистовствѣ не выбираютъ словъ... не понимаютъ ихъ значенія. Отсюда и тѣ напыщенные вопли—плодъ французскаго воспитанія.

Гамлетъ не выдержалъ. Еще новое великое горе стряслось надъ нимъ... Оно тѣмъ сильнѣе, что случилось такъ неожиданно. Снова проснулась въ немъ горячая любовь къ дѣвушкѣ и глубокое раскаяніе въ томъ, что онъ такъ жестоко отвергъ ее. Непоправимо это горе... но оно бы и умерло съ нимъ, и никто бы о немъ никогда не услышалъ, если бы не внѣшній, чуждый, ему паѳосъ воплей Лаэрта съ проклятіями на Гамлетовскую голову, «чье дѣло гнусное лишило Офелію разсудка свѣтлаго». Тамъ, гдѣ затронуто было чувство его любви къ Офеліи, онъ пересилилъ себя и выстрадалъ въ тишинѣ свое горе; но тамъ, гдѣ крикливые вопли опошлили глубину его внутренняго переживанія и рѣзкимъ диссонансомъ ворвались въ міръ его печали, Гамлетъ уже не могъ остаться въ роли равнодушнаго подслушивателя-шпіона и, несмотря на увѣщеванія Гораціо не показываться среди придворныхъ, онъ выступилъ впередъ. Медленно, наружно спокойно входитъ онъ въ толпу. Въ темнотѣ, въ закутанномъ разорванномъ морскомъ плащѣ и съ низко опущенными на блѣдное лицо полями странной шляпы, его сначала никто не узнаетъ, и только круговой шопотъ встрѣчаетъ появленіе таниственнаго незнакомца... «Кто это? кто это?...—проносится въ рядахъ придворныхъ...

«Это я»,—тихо, печально, но съ достоинствомъ отвѣчаетъ онъ— «Датчанинъ Гамлетъ» [1]).

— «Гамлетъ?!!»... повторяетъ изумленная толпа...

«Гамлетъ»?!!?—проклятое имя долетаетъ до слуха Лаэрта... Къ дьяволу тебя»!—кричитъ онъ и, выпрыгнувъ изъ могилы, бросается на Гам-

[1]) Ни въ какую могилу прыгать онъ не будетъ. Ни въ одномъ quarto, ни въ одномъ folio такой ремарки нѣтъ.

лета, пытаясь задушить его своими руками. Толпа въ страхѣ не знаетъ на что рѣшиться... Гамлетъ защищается. Сначала онъ даже проситъ Лаэрта опомниться... Потомъ онъ угрожаетъ ему... Наконецъ, самообладаніе его покидаетъ, и онъ уже съ силой «немейскаго льва» готовъ самъ задушить Лаэрта. Борьба превращается на жизнь и смерть. Въ Гамлетѣ опять проснулось то «опасное, чего всѣ должны страшиться».

«Разнять ихъ»!—въ страхѣ кричитъ король. На помощь къ другу бѣжитъ Горацiо:

«Принцъ, милый, успокойтесь»!

Лаэрта оттаскиваютъ придворные друзья и служащiе... Горацiо увлекаетъ за собою Гамлета. Но очутившись снова подлѣ свѣжей могилы Офелiи, Гамлетъ не въ силахъ побороть себя и, вырвавшись изъ рукъ Горацiо, тяжело дыша и какъ то странно потрясая рукой надъ могилой Офелiи, громко всѣмъ заявляетъ, что будетъ биться съ Лаэртомъ «за это дѣло, пока не перестанутъ мигать вѣки».

«О, сынъ мой, за какое дѣло?—спрашиваетъ его съ ужасомъ королева.

Всѣ натянутыя нити его наболѣвшей души и тѣла словно сразу порвались. Вмѣстѣ съ безумнымъ крикомъ вылетѣли и тысячи признанiй, такъ долго и свято скрываемыя имъ ото всѣхъ, и мучительное, позднее раскаянiе и покаянiе — единственное, что онъ могъ принести сейчасъ на могилу обожаемой своей Офелiи, которую любилъ онъ «больше, чѣмъ сорокъ тысячъ братьевъ». Упавши на колѣни передъ могилой, онъ съ мольбой протягиваетъ свои руки и шепчетъ послѣднюю молитву прощенiя, забывая всѣхъ присутствующихъ, даже Лаэрта, и не скрывая ни отъ кого своего отчаянiя.

Но Лаэртъ не можетъ простить его... Смертельная обида должна быть смыта кровью: онъ снова готовъ броситься на своего врага и уже со шпагою въ рукахъ; но, оправившiеся отъ перваго испуга придворные и друзья Лаэрта, силою удерживаютъ его и обезоруживаютъ. Среди этой свалки королева въ страхѣ проситъ взбѣшеннаго мстителя пощадить Га-

млета... а король, видя смущеніе озадаченнаго Лаэрта отнятіемъ у него шпаги, уговариваетъ его успокоиться, убѣждая, что Гамлетъ сумасшедшій. Больно и обидно стало Гамлету отъ этихъ словъ короля. «Онъ сумасшедшій? Ха-ха-ха? А Лаэртъ развѣ не сумасшедшій? Лаэртъ можетъ стонать, вопить, прыгать въ могилу, говорить хвастливыя высокопарныя рѣчи,—и ему всѣ вѣрятъ! Ему, какъ брату, подобаетъ безумствовать, скорбѣть, а истиннаго, безысходнаго отчаянія никто не видитъ и никто не хочетъ знать»! Конечно, думая и чувствуя такъ, Гамлетъ не сознаетъ въ эту минуту своей несправедливости по отношенію къ Лаэрту. Больше! онъ даже не чувствуетъ, какъ онъ слабъ и безпомощенъ въ своемъ горѣ на глазахъ у всѣхъ... Оно такъ сильно, что заставило его забыть свою гордость, свое положеніе, а главное—свой долгъ.

— «Ну, покажи, чтобъ сдѣлалъ ты»?—тихо съ надтреснуто хриплымъ смѣшкомъ обращается онъ къ Лаэрту; но его иронія это—сочащаяся кровью рана; каждый его смѣшокъ—сдавленное рыданіе..

«Ты ревешь?»—съ какимъ то болѣзненнымъ злорадствомъ говоритъ онъ въ концѣ: «вопить могу и я».

— «Безумье это»... шепчетъ королева, съ состраданіемъ глядя на своего единственнаго сына...

«Но не долго у него припадокъ длится,
Вновь станетъ кротокъ онъ, какъ горлица,
Когда птенцовъ она голубитъ золотистыхъ,
И будетъ тихъ и молчаливъ».

Вотъ «этого» только и нужно было обезумѣвшему Гамлету... только одну крупицу сочувствія инстинктивно просила его осиротѣвшая душа и эту крупицу подала ему его мать. Онъ ласково взглянулъ на нее... глаза его вдругъ наполнились слезой благодарности и, неожиданно для себя и для другихъ, онъ вошелъ въ толпу. Подойдя къ матери, онъ поцѣловалъ съ сыновней нѣжностью ея руку, а потомъ, повернувшись къ Лаэрту, протянулъ ему свою, какъ бы въ знакъ мира и любви. Дѣйствительно, онъ похожъ сталъ въ эту минуту на ту горлицу, про которую сейчасъ только







КЪ ПОСТАНОВКѢ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
МЕБЕЛЬ НА СЦЕНѢ.

что говорила королева... Кротко, тихо и молчаливо «продѣлалъ» онъ все это на глазахъ у всѣхъ.

Но Лаэртъ не Гамлетъ, а пототу примиренія быть не можетъ. Не скрывая своей ненависти, онъ съ презрѣніемъ отворачивается отъ довѣрчиво протянутой руки.

«Послушай, за что со мной обходишься ты такъ?
Всегда тебя любилъ я»?...

Съ грустнымъ упрекомъ говоритъ ему Гамлетъ. Безпокойно бѣгающими кошачьими глазами слѣдитъ за этой сценой король Клавдій. Наконецъ, онъ рѣшается подойти къ Лаэрту. Не сводя своего улыбчато-подмигивающаго взгляда съ Гамлета, онъ начинаетъ что-то шептать на ухо Лаэрту. Буря негодованія, ненависти и злобы хлынула опять въ душу принца. Мысль, что главный виновникъ всѣхъ его несчастій, а также и смерти Полонія и Офеліи все еще живъ и «можетъ улыбаться!.. улыбаться»...—снова приводитъ его въ ярость.

«А, да не все-ль равно»! уже не владѣя собой, громко произноситъ онъ.

«Самъ Геркулесъ, что тамъ ни дѣлай»... (т. е. будь ты, Лаэртъ, хоть самимъ Геркулесомъ), «котъ всегда мяукаетъ»... (король всегда будетъ шептаться и подличать), «но день для „пса“ (т. е. для меня Гамлета), придетъ».

При послѣдней фразѣ онъ, какъ бы въ подтвержденіе своихъ словъ, съ силой ударяетъ себя въ грудь, и еще разъ окинувъ короля, этого «улыбающагося изверга», полнымъ ненависти, безпощаднымъ взглядомъ, быстро убѣгаетъ съ кладбища. Король, взволнованный его странной выходкой и ему одному понятными словами, проситъ Гораціо идти за принцемъ. Избавившись отъ ненужнаго и опаснаго свидѣтеля, Клавдій, уже не стѣсняясь присутствующими, прямо обращается къ Лаэрту, чтобы тотъ пересталъ волноваться, а, «почерпнувъ терпѣніе во вчерашнемъ разговорѣ, приступилъ бы скорѣе къ дѣлу».

Мы знаемъ, въ чемъ состоитъ «это» дѣло. Мы знаемъ также, что

Гамлетъ не изъ трусости, а изъ раскаянія готовъ примириться съ Лаэртомъ. Онъ видитъ въ немъ отраженіе своей судьбы, вѣдь оба они—жертвы долга мести. Но пылкій Лаэртъ, внѣшній герой оскорбленной чести, не въ силахъ побороть въ себѣ прямолинейной вкоренившейся военной традиціи, установленной закономъ и по сейчасъ: отомстить Гамлету, это — смыть позоръ съ себя и со всей своей семьи. И вотъ, въ сущности добрый, но поверхностный юноша идетъ на подлое преступленіе, только бы добиться своего торжества. Опять какъ ярко выступаетъ контрастъ его съ Гамлетомъ. Гамлетъ—духовный мститель, и его мысль всегда борется съ инстинктомъ крови; въ Лаэртѣ же инстинктъ крови побѣждаетъ все остальное—даже честь.

Гамлетъ въ себѣ выстрадалъ *рѣшеніе* пролитія крови по совѣсти и долгу; безспорно, *оно* ужасно и по христіанскимъ законамъ наказуется его собственною смертью. Но оправданіемъ для него служитъ тотъ путь безпрерывной мучительной борьбы сознанія долга съ волею, который и привелъ къ освобождающему его духъ выводу, что небесное правосудіе избрало его своимъ орудіемъ мести... Пусть этотъ выводъ ужасенъ, но онъ вернулъ ему основное міросозерцаніе, прошедшее черезъ горнило скептицизма. И послѣ всѣхъ своихъ великихъ мукъ и тревогъ душа его вновь способна связать смыслъ и правду Бытія. Мученикъ правды и искатель истины, заблудившійся въ топкихъ болотахъ мірской лжи и пошлости, нашелъ свою тропинку, которая привела его къ вѣрѣ въ Провидѣніе, управляющее имъ и всѣмъ міромъ. Теперь въ немъ нѣтъ ни тѣни прежнихъ сомнѣній и колебаній.

Въ сценѣ съ Осрикомъ, явившимся переговорить съ нимъ объ условіяхъ состязанія его съ Лаэртотъ, мы видимъ Гамлета въ добродушно ироническомъ настроеніи. Въ немъ уже не замѣчается прежняго яда личнаго раздраженія. какъ въ былое время съ Полоніемъ, Розенкранцемъ и Гильденстерномъ, а вѣдь Осрикъ перещеголялъ ихъ всѣхъ въ придворной пошлой лощености, угодливости и внутренней безсодержательности. «Онъ уже и передъ грудью матери разсыпался въ комплиментахъ раньше, чѣмъ

приняться сосать»—говоритъ о немъ съ усталой улыбкой Гамлетъ. Его утомила болтовня одного изъ яркихъ представителей «пустого вѣка»... Но воспоминанія о Полоніи, на котораго такъ похожъ только что сейчасъ ушедшій Осрикъ... смерть любимой Офеліи... и, наконецъ, мысль о состязаніи съ ея братомъ Лаэртомъ, «дружбу котораго онъ всегда цѣнилъ»... все это, въ связи со свершившимися роковыми событіями, вновь покрыло томящей тоской его душу и вдругъ тяжелое предчувствіе мелькнуло въ немъ. Неясный страхъ отъ ужасной мысли, что онъ не успѣетъ свершить своего долга мести, и король Клавдій, главный виновникъ всѣхъ несчастій его родной страны, подлый убійца своего брата, останется живъ—заставилъ вздрогнуть его.

«Ты представить себѣ не можешь, какъ нехорошо у меня на сердцѣ—говоритъ онъ Гораціо, но сейчасъ-же пытается себя побороть и уже, отогнавъ отъ себя это щемящее чувство, убѣждаетъ своего друга, что «все это ничего не значитъ, что это только глупости, которыя могутъ встревожить женщину». Гораціо, не разъ убѣждавшійся въ сбываемости его предчувствій, уговариваетъ принца отложить состязаніе на другой разъ, но Гамлетъ снова непреклоненъ. Вѣра въ Провидѣніе, «безъ воли котораго и воробей не погибнетъ», и сознаніе: «если теперь, то не послѣ; если не послѣ, то теперь; и если не теперь, то когда-нибудь да придется-же»—приводятъ его къ безповоротному рѣшенію—«будь, что будетъ». Онъ опять бодръ и спокоенъ; предчувствіе побѣждено и передъ нами—не «бездѣльникъ вялый, малодушный, на дѣло не способный», а грозный мститель, избранный небеснымъ правосудіемъ. И онъ готовъ къ этой роли. Онъ глубоко сознаетъ ея значеніе и подтверждаетъ свое избраніе словами къ Гораціо:—«быть готовымъ—въ этомъ все». Противъ Лаэрта Гамлетъ, конечно, ничего не можетъ имѣть, наоборотъ онъ чувствуетъ къ нему свое душевное родство, и искренно проситъ передъ дуэлью у него прощенія:

«Прости мнѣ другъ; тебя обидѣлъ я,
Но ты по рыцарски прости мнѣ это».

Здѣсь я вполнѣ раздѣляю взглядъ критика Сеймура, утверждающаго, что дальнѣйшія слова обращенія Гамлета къ Лаэрту не принадлежатъ Шекспиру. Притворная ложь... и въ такую минуту не вяжется ни съ одной чертой характера Гамлета. То-же самое мнѣніе подтверждаютъ и Джонсонъ и К. Р.

Итакъ, Гамлетъ первый протягиваетъ руку примиренія отъ чистаго сердца, но Лаэртъ иного сорта герой: въ немъ законы личной чести превыше всего, а потому примиренія безъ поединка быть не можетъ. Пятно безчестья должно быть смыто внѣшнимъ обычаемъ страны и, хотя дружбу Гамлета къ себѣ онъ принимаетъ, какъ любовь, и вѣроломно обѣщаетъ не обидѣть его, но состязаніе должно произойти при «испытанныхъ въ вопросахъ чести судьяхъ».

Гамлетъ, повѣрившій искренности чувствъ Лаэрта, охотно и радостно соглашается на «братскій» поединокъ. «Прямой, безпечный, чуждый подозрѣнія, рапиръ осматривать не станетъ онъ». Такъ рисуетъ Гамлета его злѣйшій врагъ, король, склоняя Лаэрта на подлый поединокъ. При такихъ качествахъ характера принца никому не трудно обойти и погубить его, тѣмъ болѣе Лаэрту, не довѣрять которому у него нѣтъ причины.

Тонкій психологъ, критически разбирающійся во всѣхъ внутреннихъ движеніяхъ человѣческой души, довѣрчивый, какъ ребенокъ, онъ не подозрѣваетъ всей низости своихъ враговъ и гибнетъ черезъ свою довѣрчивость именно тогда, когда планъ мести висѣлъ на волоскѣ отъ исполненія.

Судьба и тутъ поймала свою жертву и Гамлетъ гибнетъ вмѣстѣ съ другими... гибнетъ, попавши въ ловушку того, кого онъ долженъ былъ давно уже уничтожить.

Рапиры подмѣнены... Дуэль начинается.

Передъ нами опять съ оружіемъ въ рукахъ горячій Виттенбергскій студентъ. Онъ всегда любилъ военныя упражненія, а потому и сейчасъ для него ничего не существуетъ, кромѣ желанія состязаться. «Начнемъ!»— обращается онъ весело къ Лаэрту и первый съ юношескимъ пыломъ бросается на него. Уже два ловкихъ удара нанесены имъ, смущенному



Ѳ. И. ШАЛЯПИНЪ ВЪ РОЛИ БОРИСА ГОДУНОВА.
„БОРИСЪ ГОДУНОВЪ" МУСОРГСКАГО НА СЦЕНѢ МАРIИНСКАГО ТЕАТРА

своимъ предательствомъ, Лаэрту. Клавдій, видя понятную робость своего союзника, въ тревогѣ шепчетъ королевѣ: «нашъ сынъ одержитъ верхъ»;— на что она, искренно волнуясь за сына и желая ему побѣды, отвѣчаетъ— «усталъ и запыхался онъ». Минута перерыва. Гамлетъ спѣшитъ къ матери, которая заботливо предложила ему свой платокъ утереть его мокрое лицо... Воодушевленный удачей, онъ отказывается отъ приготовленнаго для него питья:

«Мнѣ пить еще не время, мать, сейчасъ».

Питье съ ядомъ, предназначенное Клавдіемъ для Гамлета, выпиваетъ королева.

«Слишкомъ поздно!»—въ ужасѣ шепчетъ коронованный злодѣй. Лаэртъ готовится къ рѣшительному удару; Гамлетъ словно самъ торопитъ свой конецъ. Весело, безъ тѣни непріязни, онъ проситъ Лаэрта нападать на него серьезно, а не въ шутку; тотъ наноситъ ему ударъ, но въ пылу схватки выбиваетъ изъ рукъ его рапиру. Долгъ вѣжливости въ поединкѣ подобнаго рода, который имѣетъ цѣлью не смертоубійство, а только состязаніе въ ловкости, требуетъ отъ Лаэрта обязанности поднять упавшую рапиру Гамлета и предложить ему на выборъ одну изъ двухъ.

Гамлетъ къ его ужасу избираетъ отравленную съ «клинкомъ безъ пуговки»—и уже въ слѣдующей схваткѣ поражаетъ ею Лаэрта на смерть. Король потрясенъ и въ страхѣ кричитъ, чтобы розняли дерущихся. Гамлетъ, ничего не видя, ничего не соображая, порывается продолжать состязаніе. Гораціо, замѣтивъ кровь «на обѣихъ сторонахъ», взволнованно спѣшитъ къ своему другу. А судьба коситъ, коситъ и коситъ свои жертвы. Съ королевой дѣлается дурно, она падаетъ.

«Что съ королевой?»—испуганно спрашиваетъ Гамлетъ...

«О милый Гамлетъ мой,—питье, питье!

«Мнѣ дали яду!»—доносится до него предсмертный ея голосъ.

Нечеловѣческій крикъ огласилъ своды Эльсинорскаго замка. «Измѣна!» Но кто измѣнникъ? Лаэртъ обличаетъ короля. Тотъ спѣшитъ въ ужасѣ скрыться... Но чѣмъ сильнѣе его страхъ, тѣмъ медленнѣе его движенія.

На подобіе тигра, несется за нимъ по лѣстницѣ разъяренный Гамлетъ съ отравленной рапирой. Настигнувъ «проклятаго любодѣя», онъ тутъ-же закалываетъ его. Но ему мало физическаго убійства... «Вотъ, пей до дна!»—въ изступленіи кричитъ онъ, вливая въ горло задыхающагося Клавдія послѣднія капли отравленнаго вина. Безумнымъ поступкомъ этимъ онъ словно хочетъ отравить не только кровь, но и душу умирающаго кровосмѣсителя.

«Палачъ свирѣпый—смерть отсрочки не даетъ». Да и станетъ-ли она давать отсрочку отъявленному злодѣю, когда она не жалѣетъ ни добрую, но слабохарактерную женщину, королеву Гертруду, ни пылкаго, поверхностнаго, но «славнаго малаго» Лаэрта, ни мученика правды, заблудившагося искателя истины, принца Гамлета? Но какъ прекрасны предсмертныя минуты этого великаго человѣка! Какимъ просвѣтлѣніемъ и умиротвореніемъ полна его душа... Лаэртъ своимъ послѣднимъ обращеніемъ къ нему снялъ съ его души великій гнетъ:

«Простимъ другъ-другу, благородный Гамлетъ;
Смерть моего отца съ моею на тебя,
Твоя-же на меня да не падетъ!»

— «Будь небомъ ты прощенъ! Я за тобой иду»—отвѣчаетъ ему Гамлетъ, самъ уже чувствуя приближеніе смерти.

«Горацій, смерть пришла!» Восторженнымъ шопотомъ привѣтствуетъ онъ ее... долгожданную, несущую ему свободу, избавленіе и покой.

«Тебя о смерть, тебя зову я, утомленный!
Усталъ я видѣть честь поверженной во прахъ,
Заслугу—въ рубищѣ, невинность—оскверненной,
И вѣрность—преданной, и истину—въ цѣпяхъ;
Глупцовъ, гордящихся лавровыми вѣнками,
И обезславленныхъ, опальныхъ мудрецовъ,
И дивный даръ небесъ, осмѣянный слѣпцами,
И злое торжество пустыхъ клеветниковъ:
Искусство—робкое предъ деспотизмомъ власти,
Безумья жалкаго надменное чело,

И силу золота, и гибельныя страсти,
И Благо—плѣнникомъ у властелина Зло.
Усталый, льнулъ бы я къ блаженному покою,
Когда бы смертный часъ не разлучалъ съ тобою».

(66-й сонетъ Шекспира).

И Гамлетъ долженъ погибнуть, какъ гибнутъ всѣ мученики правды. Его Голгоѳа—путь всѣхъ его сомнѣній, путь борьбы съ человѣконенавистничествомъ, со всей злобой, ложью и пошлостью людскою. Онъ и побѣжденный, онъ же и побѣдитель; но побѣда достается ему своей собственной смертью. Гамлетъ умираетъ за правду и даже въ послѣднюю минуту полонъ тревоги, что смерть, которая не даетъ никому отсрочки, не дастъ и ему времени повѣдать свою судьбу «непосвященнымъ». Его послѣдняя героическая вспышка въ ту минуту, когда Гораціо хочетъ умереть вмѣстѣ съ нимъ, какъ «древній римлянинъ», являетъ собою всю важность принятой имъ на себя идеи «связать цѣпь временъ». Умретъ Гораціо; кто же разскажетъ людямъ о его страданіяхъ, о томъ, что побуждало его поступать такъ, а не иначе?... Что толкало и что мѣшало ему дѣйствовать?

«Что за пятно на мнѣ пребудетъ, другъ Горацій,
Когда бы тайною осталося все это?
Но если ты любилъ меня когда-нибудь,
То отрекись на время отъ блаженства—
И поживи, томясь въ зломъ мірѣ этомъ,
Чтобы повѣдать судьбу мою».

Смерть для него блаженство, но она безцѣльна, если жизнь его, полная борьбы за идею правды на землѣ, останется тайной.

(Маршъ въ отдаленіи и выстрѣлы за сценой).
«То юный Фортинбрасъ, съ побѣдой возвратясь
Изъ Польши, залпами шлетъ Англійскимъ посламъ
Воинственный привѣтъ».

«Вѣстей изъ Англіи мнѣ не дождаться»—съ грустью говоритъ умирающій Гамлетъ. Но и тутъ онъ вѣренъ себѣ: свой предсмертный выборный

голосъ онъ предрекаетъ Фортинбрасу, тому юному герою, который за честь страны шелъ со своими людьми «на гибель вѣрную въ могилу, какъ въ постель». Достойное, благородное сердце Гамлета въ послѣднія минуты своего біенія полно заботой о своемъ родномъ народѣ. И онъ вспомнилъ ясный солнечный день на равнинѣ... Вспомнилъ бодрыя, веселыя лица воиновъ, идущихъ на смерть и ихъ предводителя такого же бодраго, смѣлаго, не раздумывающаго, а дѣйствующаго... Вспомнилъ, какъ онъ въ ту минуту позавидовалъ его прямому характеру, не знающему сомнѣній... не вѣдающему страха передъ «Великимъ»... передъ всѣмъ тѣмъ, что и погубило Гамлета... И вотъ, теперь тотъ возвращается съ побѣдой... а онъ—умираетъ.

«Быть истинно великимъ
Не значитъ ратовать изъ за причинъ великихъ,
Но за бездѣлицу вести великій споръ,
Когда задѣта честь...»

повторяетъ про себя умирающій принцъ тѣ свои слова, которыя онъ самъ себѣ сказалъ тогда на равнинѣ и которымъ онъ хотѣлъ слѣдовать по пути своей будущей жизни...

«Слова, слова, слова!..» Жизнь не нуждается въ нихъ—
и онъ умираетъ. Но тотъ, кто останется живъ, тотъ, кто займетъ его мѣсто, пусть знаетъ, что руководило Гамлетомъ подать предсмертный выборный голосъ за него... Да, Фортинбрасъ долженъ знать это. Близко—близко наклоняя къ себѣ вѣрное ухо Горацiо, онъ шепчетъ послѣднее свое завѣщаніе:

«Все повѣдай ему, великое и малое,
и что руководило мной...»

«Великое»—это идея спасти свою страну отъ «язвы», лжи, позора и преступленій; вернуть ей нравственный устой и прежніе идеалы, воплощеніемъ которыхъ былъ его отецъ.

«Малое»—убійство Полонія, Розенкранца, Гильденстерна, Клавдія и даже смерть Офеліи...





Г. АНДРЕЕВЪ 1 ВЪ РОЛИ БОРИСА ГОДУНОВА.—Г-ЖА ГВОЗДЕЦКАЯ
ВЪ РОЛИ КСЕНІИ.—Г-ЖА ПАНИНА ВЪ РОЛИ МАМКИ.
„БОРИСЪ ГОДУНОВЪ“ МУСОРГСКАГО НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

«Конецъ»... шепчетъ онъ, поддерживаемый Гораціо и «устами льнетъ къ блаженному покою».

И вотъ глаза его устремляются въ высь... Онъ видитъ тамъ кого-то... Ангеловъ-ли? Христа-ли, зовущаго его къ себѣ?.. Царство-ли рая?.. И какая-то стихійная сила поднимаетъ его... руки расправляются, какъ два крыла, чтобы летѣть, а можетъ быть, какъ пригвожденныя къ кресту... Не знаю...

«Молчаніе».

Но просвѣтленная, неземная улыбка, покрывшая его изстрадавшееся лицо, какъ будто говоритъ намъ, что великій мученикъ нашелъ свой блаженный покой, и передъ нимъ открылись врата вѣчной тайны, которую онъ и унесъ съ собой...

Конецъ—молчанье.

«Доброй ночи, о милый принцъ!
Твой сонъ пусть ангелы лелѣютъ».

ПОСЛѢСЛОВІЕ.

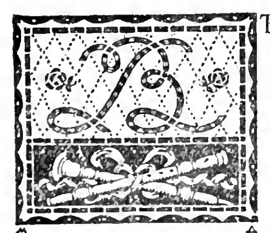
И да проститъ мнѣ читатель это маленькое послѣсловіе!

Что толкнуло меня писать о «Гамлетѣ», я, насколько могъ, уже объяснилъ въ началѣ моего труда. Онъ конченъ. Пусть такъ. Но написать — одно, исполнить — другое. Я говорю объ актерскомъ исполненіи. Сознаю, что все пережитое мною и изложенное здѣсь, много, очень много поможетъ мнѣ въ моей главной задачѣ—«сыграть» Гамлета на сценѣ. Но для актера понять не есть еще его творчество; почувствовать не есть еще то, чтобы и зритель почувствовалъ его. Важно изобразить, воплотить въ живое каждое движеніе своей души, каждую свою мысль, каждый свой шагъ и жестъ. Вдохнуть въ себя творчество и вдохновить имъ другихъ, это та чудная загадка, ради которой работаешь, надѣешься, страдаешь и въ страданіяхъ своихъ находишь великую радость, которая помогаетъ тебѣ

вѣрить въ себя. Да, выражаясь нашимъ актерскимъ языкомъ, важно сыграть. И вотъ въ этомъ важномъ надѣешься на помощь своихъ товарищей по сценѣ: актеровъ, режиссера, художника и др. Но все же и ихъ помощь не въ силахъ дать тебѣ того «вѣнца», который «кончаетъ дѣло». И только тогда, когда плотникъ опуститъ въ послѣднiй разъ занавѣсъ, и ты, прошедшiй искусъ толпы и критики, скажешь себѣ словами самого Гамлета: «все, что могъ сдѣлать такой бѣднякъ, какъ я, было, далъ Богъ, исполнено...»—будетъ счастливѣйшимъ днемъ моей жизни. Но скажу-ли я себѣ это?—не знаю... Никто не знаетъ и больше всѣхъ—я самъ...

РЕНЕССАНСЪ БАЛЕТА.

Э. А. СТАРКА (ЗИГФРИДА).



Ъ послѣднiе годы русское театральное искусство совершило цѣлый рядъ завоеванiй. Мы сразу шагнули впередъ такъ энергично, что не только догнали Европу, но и превзошли ее во многихъ отношенiяхъ. Наши пѣвцы стали цѣниться наравнѣ съ итальянскими; наша декорацiонная живопись оставила далеко за собою все, что по части ея имѣется въ лучшихъ европейскихъ театрахъ; наши оперныя постановки явились въ этой области послѣднимъ словомъ; мы имѣемъ театръ Станиславскаго, которому стоило лишь показаться въ Германiи, гдѣ театральное дѣло находится на большой высотѣ, чтобы вызвать единодушный взрывъ восторга. И, наконецъ, есть еще отрасль сценическаго искусства, совершенно уже не имѣющая себѣ равной въ Европѣ,—нашъ балетъ.

Въ настоящее время мы вступили въ полосу крайняго увлеченiя балетомъ, что нисколько не удивительно. Куда легче попасть: въ драму или балетъ? Въ драму. Почему? Откуда это охлажденiе къ театру литературы и явное предпочтенiе ему театра чистой фантазiи? Изъ факта упадка драматической литературы, необычайно низкой ея идейной и эстетической

цѣнности. Современное драматургическое творчество ничего не говоритъ требовательному уму, такъ какъ не даетъ ему мыслей, оставляетъ равнодушной фантазію, потому что не предлагаетъ ей никакой пищи. Результатъ оказался ужасный: самый передовой, наиболѣе выдержанный и талантливый театръ, Московскій Художественный, безпомошно развелъ руками: «нечего ставить»!.. Нечего ставить, потому что нѣтъ въ нынѣшней драматургіи основы всякаго художественнаго произведенія: красоты, красоты во всемъ: въ характерахъ, въ поступкахъ, въ мысляхъ, въ идеяхъ, въ словахъ, въ замыслахъ. Между тѣмъ, существовать безъ красоты рѣшительно невозможно. Жизнь наша, сѣрая скучная жизнь, протекаетъ въ такихъ нудныхъ однообразныхъ будняхъ, приноситъ намъ столь мало радостей и до того рѣдко даритъ нашу душу возвышающимъ восторгомъ, что въ насъ развивается болѣзненная жажда чего нибудь необычнаго, идущаго совершенно въ разрѣзъ со всей окружающей обстановкой. Безумно хочется яркихъ красокъ, вихревыхъ движеній, голосовъ радости, зноя и пламени, могущихъ отогрѣть застывшую душу. Возникаетъ требованіе красоты, и разъ ее нельзя найти въ драматическомъ театрѣ, потому что онъ пересталъ быть царствомъ поэта, приходится искать ее въ другомъ мѣстѣ; если нельзя упиваться роскошью мысли и красотой душевныхъ переживаній, выливающихся черезъ слово, остается прибѣгнуть къ красотѣ пластическихъ формъ и языка души, говорящаго съ нами черезъ ритмъ тѣла, мѣсто которымъ въ мірѣ танца. Балетъ есть средоточіе безмысленной красоты, чудодѣйственныхъ формъ безъ проникающаго ихъ идейнаго содержанія, балетъ—царство красоты, являющейся здѣсь, какъ самоцѣль. Достоинство его отъ этого нисколько не страдаетъ. Невозможно сказать, будто красота балета совершенно безполезна, и еще болѣе, что онъ—зрѣлище легкомысленное, и увлекаться имъ—занятіе въ высокой степени праздное. Всѣ подобные взгляды должны быть разъ навсегда оставлены. Красота вообще не бываетъ ни полезна, ни безполезна, а если допустить первое, то нужно будетъ немедленно признать наличность пользы отъ балета для тѣхъ, кто видитъ въ немъ красоту, потому что всякое созер-

цаніе ея дѣйствуетъ на человѣческую душу несомнѣнно облагораживающимъ образомъ. Тѣ же, кто красоты въ балетѣ не находятъ, должны просто забыть объ его существованіи. Балетъ—зрѣлище легкомысленное только для тѣхъ жуировъ, которые посѣщаютъ его исключительно ради оцѣнки красивыхъ танцовщицъ. Но такой взглядъ отживаетъ свой вѣкъ, совершенно подобно прежнему воззрѣнію вообще на актрису, раньше всего какъ на хорошенькую женщину. Все это должно быть выброшено за бортъ, ибо оно достаточно надѣлало вреда, содѣйствуя и въ широкой публикѣ укрѣпленію взгляда на балетъ, какъ на зрѣлище въ высшей степени пустое и даже развращающее... Между тѣмъ, балетъ есть только царство красоты и въ этомъ отношеніи таитъ въ себѣ неисчерпаемыя и привлекательнѣйшія возможности, ибо въ какой другой области театральнаго искусства можетъ быть предоставленъ болѣе широкій просторъ фантазіи художника, фантазіи всѣхъ тѣхъ, кто призванъ создать изъ балета общую гармонію эстетическихъ цѣнностей? Либреттистъ даетъ поэтическій сюжетъ, композиторъ—музыку, балетмейстеръ—танцы, живописецъ—роскошный фонъ и стильныя одежды. Въ результатѣ всей этой совмѣстной работы должна получаться такая гамма красокъ, какой вы не найдете нигдѣ въ другомъ театрѣ.

Громадный подъемъ интереса къ балету совпалъ съ той полосой эволюціи, въ которую вступила эта, бывшая до сихъ поръ консервативнѣйшей, форма сценическаго искусства. Сюда дольше, чѣмъ куда бы то ни было, не проникали новыя вѣянія. Все, что происходило на балетной сценѣ, вполнѣ удовлетворяло балетную публику, составившую подобіе замкнутой привиллегированной касты. И танцовальное искусство постепенно хирѣло, дряхлѣло, обращаясь въ ярко и пестро раскрашенную мумію и рискуя каждую минуту просто покончить свое существованіе. Такъ всегда бываетъ со всякимъ искусствомъ, когда оно, дойдя, до извѣстной точки развитія, застываетъ неподвижно, принимаясь изживать самое себя. И то, что теперь совершается съ балетомъ, въ значительной степени напоминаетъ эволюцію оперы. Тамъ явился Р. Вагнеръ, энергично возставшій про-

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 4 Décembre.

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux auront l'honneur de donner,

avec le concours

de M-r ANDRÉ BRULÉ,

le 1-ère représentation de

LE DANSEUR INCONNU,

comédie en trois actes de M-r **Tristan Bernard**, représentée pour la première fois, à Paris, au théâtre de l'Athénée le 29 Décembre 1909.

Personnages:

Henri Calvel	M-r André Brulé.
Gonthier	„ Delorme.
Herbert	„ Raoul Terrier.
Barthazard	„ Louis Laubas.
Thibaudel	„ Marcel André.
Rémy	„ Eugène Ferny.
Le vieux client	„ Henri Rollan.
Le Barbiste	„ Léon.
L' invité	„ Bonvallet.
Beauchamp.	„ Paul Robert.
Blivet	„ Camie.
2-e invité	„ Fernand Herrmann.
Le jardinier	„ Servais.
Félix	„ Bruno.
Berthe	M-e Laure Lukas.
Louise	„ Rose Barretta.
Madame Tombelle	„ Marcelle Julien.
Léontine	„ Médal.
Jeanne	„ Paule Darlet.
Madame Giraut	„ Blanche Barat.
Madame Edmond	„ Hélène Scheler.
Gilberte	„ Fontanges.
Madame Henriet	„ Alice Fièra.

Le 1-ère représentation de

UN CAS DE CONSCIENCE,

pièce en deux actes de M-rs **Paul Bourget** et **Serge Basset**, représentée pour la première fois, à Paris, à la Comédie Française, le 4 Juillet 1910.

Personnages:

La Comtesse de Rocqueville	M-me Jeanne Even.
Le Comte de Rocqueville	M-r Maury.
Le Docteur Odru	„ Henri Rollan.
Le Docteur Poncelet	„ Camille Bert.
Bernard	„ Paul Robert.
Jean	„ Eugène Ferny.
Georges de Rocqueville	„ Bonvallet.
Robert de Rocqueville	„ Fernand Herrmann.
André de Rocqueville	„ Marcel André.

Ordre du spectacle: 1) Un Cas de Conscience, 2) Le Danseur inconnu.

On commencera à 8 heures

et on finira vers 11 heures ½.

тивъ всѣхъ нелѣпостей, которыми переполнена была современная ему опера. Въ самомъ дѣлѣ достаточно внимательно пересмотрѣть все, что въ этой области было создано до Вагнера, да и послѣ него продолжало упорно держаться нѣкоторое время, чтобы придти въ ужасъ отъ вопіющей антихудожественности, проникающей собою оперное произведеніе во всѣхъ его частностяхъ; нелѣпыя, лишенныя всякаго смысла и логики, нелитературныя либретто; искаженные поэтическіе образы, такъ такъ большинство либретто къ несчастью представляетъ собою передѣлку великихъ созданій европейской литературы; невозможность по этой причинѣ сколько нибудь удовлетворительно съ точки зрѣнія художественной правды ставить такія произведенія; несоотвѣтствіе на каждомъ шагу между музыкой и стилемъ поэтическаго сюжета, подвергшагося операціи превращенія въ оперное либретто; преобладаніе закругленныхъ арій, которыя являются цѣлью сами по себѣ, нисколько не отвѣчая требованіямъ драматическаго момента, классическимъ примѣромъ чего служитъ, никогда и нигдѣ теперь, слава Богу, неисполняемая, предсмертная арія Джильды изъ «Риголетто», въ то время какъ она лежитъ въ мѣшкѣ. И совершенно такую же картину, только еще въ большей степени нелѣпую, мы наблюдаемъ въ балетѣ, томъ балетѣ, который строился по старымъ преданіямъ классической школы, наивно воображавшей, что она есть альфа и омега танцовальнаго искусства. И теперь, разсматривая всѣ недостатки стараго балета, мы попутно можемъ установить тѣ вѣхи, которыя, по крайней мѣрѣ для нашего времени, должны указывать правильный путь развитію балетнаго искусства въ его новыхъ, полныхъ художественной гармоніи, формахъ.

Прежде всего либретто. Созданіе его можетъ идти двумя путями, или представлять собою вполнѣ самостоятельный продуктъ фантазіи того поэта, который увлекся бы танцовальнымъ искусствомъ, или быть передѣлкой какого-нибудь выдающагося произведенія міровой литературы. Первое наиболѣе желательно. Въ этомъ отношеніи однимъ изъ лучшихъ является либретто «Жизели», потому что оно сочинено Теофилемъ Готье, и это сейчасъ же чувствуется: либретто вполнѣ осмысленно и чрезвычайно

поэтично, и если Теофиль Готье не далъ больше, такъ потому, что онъ подчинялся современнымъ ему требованіямъ балетмейстера. Этотъ же послѣдній и являлся создателемъ рутины и насажденія въ балетѣ «вампуки», потому что либретто, сочиненныя балетмейстерами, а ихъ большинство, худшія изъ всѣхъ и имѣютъ полную аналогію съ имъ подбными въ оперѣ. Вотъ вамъ планъ перваго акта, какой хотите, старой оперы: начальный хоръ; выходъ героя тенора или баритона и его большая арія; нѣсколько незначущихъ речитативовъ и отвѣтныхъ репликъ хора, необходимыхъ для того, чтобы заполнить зіяющую пустоту между сольными номерами; выходъ героини сопрано и ея большая арія; уходъ хора за кулисы; опять нѣсколько речитативовъ, которыми обмѣниваются героиня-сопрано и герой-теноръ; ихъ дуэтъ; возвращеніе хора изъ-за кулисъ и общій финалъ. Теперь планъ балета: valse кордебалета, богемскій, если дѣло происходитъ въ Богеміи, и сицилійскій, если—въ Сициліи; entrée главной балерины; нѣсколько мимическихъ «речитативовъ»; pas pe trois какихъ нибудь подругъ или знатныхъ гостей; pas de deux главной балерины съ однимъ изъ тѣхъ танцовщиковъ, который лучше всего «поддерживаетъ»; grand ballabile всѣхъ участвующихъ. Никакого связнаго осмысленнаго дѣйствія вы здѣсь не найдете. Все выраженіе балета, его эстетическая цѣнность сведены къ головоломнымъ хореографическимъ фокусамъ прима-балерины и къ условнымъ, лишеннымъ всякой жизненности, движеніямъ кордебалета. Окончитъ свой номеръ кордебалетъ и отойдетъ къ сторонкѣ, протанцуетъ свое pas балерина и упорхнетъ за кулисы; полная аналогія съ дѣйствіемъ старой оперы, гдѣ интересъ исчезаетъ вмѣстѣ съ послѣдними тактами хоровыхъ и сольныхъ номеровъ. Тамъ и тутъ мы видимъ именно лишь чередованіе номеровъ. Сѣровъ называлъ современную ему оперу «костюмированнымъ концертомъ». Съ тѣмъ же правомъ мы могли бы присвоить балету названіе танцовальнаго дивертиссемента въ костюмахъ.

Если балетное либретто составляется по какому нибудь выдающемуся своими художественными достоинствами литературному произведенію, то

совершенно необходимо, чтобы эти достоинства и стиль его были сохранены въ либретто, сколь бы это ни казалось труднымъ. Все, что должно происходить на сценѣ, пусть совершается съ той же логической послѣдовательностью и правдивостью, какъ оно есть въ романѣ или поэмѣ, откуда заимствовано содержаніе балета. До сихъ поръ самымъ идеальнымъ либретто въ моихъ глазахъ является то, которое сдѣлано московскимъ балетмейстеромъ-новаторомъ Горскимъ, для «Саламбо». Изъ великолѣпнаго романа Флобера взяты всѣ поддававшіяся танцовальной или мимической интерпретаціи сцены, безъ всякихъ искаженій, безъ нарушенія связи между событіями и безъ измѣненія характера дѣйствующихъ лицъ. Столь же удачно тѣмъ же Горскимъ составлено либретто «Эсмеральды», несмотря на то, что ему пришлось преодолѣвать значительныя трудности, въ виду очень большого объема романа Гюго. И наоборотъ извѣстная всѣмъ старая «Эсмеральда», сочиненная знаменитымъ въ свое время балетмейстеромъ Ю. Перро, имѣетъ общаго съ Гюго только... именами дѣйствующихъ лицъ, до того все въ ней искажено и перепутано.

Что касается выбора сюжетовъ для балета, то въ этомъ отношеніи нельзя ставить никакихъ ограниченій. Конечно, сюжетъ сказочный, легендарный, миѳологическій, особенно послѣдній, предпочтителенъ, потому что даетъ больше простора фантазіи всѣмъ, кто принимаетъ участіе въ созданіи балета. Но оно нисколько не исключаетъ сюжетъ, дѣйствіе котораго взято изъ обыденной жизни, разыгрывается въ бытовой обстановкѣ. Танецъ есть искусство выражать самыя разнообразныя и самыя тонкія душевныя движенія черезъ ритмъ живого свободнаго человѣческаго тѣла. Вся гамма людскихъ страстей въ высочайшихъ ихъ напряженіяхъ можетъ проходить передъ нами, воплощаясь въ безконечно смѣняющемся рядѣ пластическихъ движеній и позъ. Поэтому вполнѣ возможенъ для балета и сюжетъ изъ реальной жизни. Но необходимымъ требованіемъ для всѣхъ случаевъ является вполнѣ поэтическое его изложеніе.

Второе условіе огромной важности — музыка. Тутъ дѣло обстоитъ столь же плохо, какъ и по отношенію къ либретто. Что такое балетная

музыка? Это спеціальный жанръ. Какія его особенности? Тривіальность и отсутствіе всякой глубины. Просто какіе то подпрыгивающіе пассажи и ничего больше. Отъ балетной музыки всегда требовалось одно: была бы танцовальна. Но что наряду съ этимъ музыка и въ балетѣ должна имѣть содержаніе, это никому не приходило въ голову. Между тѣмъ, мы только что сказали: танецъ есть выраженіе душевныхъ ощущеній? Почему же это должно совершаться подъ аккомпаниментъ вполнѣ безразличный и безцвѣтный? На сценѣ балерина изображаетъ страданіе, а въ оркестрѣ— трамъ-блямъ, воплощаетъ страстную любовь, а въ оркестрѣ вмѣсто соотвѣтствующей музыкальной темы—удвоенное трамъ-блямъ. И чѣмъ талантливѣе отдѣльный исполнитель, чѣмъ вдохновеннѣе вся постановка балета, тѣмъ рѣзче обнаруживается несоотвѣтствіе между всѣмъ происходящимъ на сценѣ и его оркестровымъ сопровожденіемъ. Спеціальный жанръ узкотанцовальной музыки имѣлъ очень скверный результатъ: крайне малый интересъ, который обнаруживали къ балету серьезные композиторы. Такъ было на Западѣ. Назовите мнѣ крупныя имена, творившія также и для балета. Ихъ очень мало: Делибъ, Сенъ-Сансъ, вотъ и почти всѣ. И совершенно обратное наблюдается у насъ: Чайковскій, Глазуновъ, Корещенко, Аренскій, Черепнинъ создали прекраснѣйшую балетную музыку, а первые двое подарили намъ настоящіе перлы въ этой области. Эти музыкальные художники точно угадали ту истину, на которую должно опираться все современное искусство балета. Тамъ, въ этихъ мистическихъ глубинахъ симфоническаго оркестра заключены неисчерпаемыя возможности для новой хореографіи. Тамъ зарождаются образы и настроенія, тонкія, полныя интимной прелести и благоуханной поэзіи, оттуда возникаютъ звуковыя картины, то грозныя, то ласковыя, рисующія то горе, то радость, вызывающія улыбку на уста и слезы на глаза, и вся эта звуковая фантастика, вся музыкальная красочность должна воплощаться потомъ на сценѣ въ музыкально-пластическихъ образахъ. Чѣмъ серьезнѣе музыка, тѣмъ серьезнѣе становится и танецъ, подъ нее исполняемый. Задачи танцующихъ безконечно усложняются. Въ старомъ балетѣ вся забота сосредоточена на

ногахъ. Ихъ виртуозность—предѣлъ балетныхъ достиженій. Центръ тяжести всякаго танца—его pas. Танцующій, стремясь довести технику своего исполненія до послѣднихъ границъ совершенства, въ то же время не думаетъ о томъ, выражаетъ что нибудь музыка или нѣтъ, и, соотвѣтственно съ этимъ, надлежитъ ли и ему тоже выражать нѣчто своимъ танцемъ, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ новое, одно на другое нисколько не похожее. Мы и не можемъ вмѣнить ему въ вину равнодушіе къ музыкальнымъ задачамъ танца, потому что нельзя ничего воплощать въ своихъ движеніяхъ, разъ они совершаются подъ безразличную, лишенную содержанія, музыку, заботящуюся только о ритмѣ. Переворотъ въ этомъ направленіи произвела Айседора Дунканъ. Когда она категорически отвергла обычную танцовальную музыку и взялась за Шопена, Бетховена, Глюка, Чайковскаго и др., на нее посыпались злостно-пуританскія нападки: плясать подъ Шопена? Профанація!.. Ногами истолковывать Чайковскаго? Наглость!.. Эти нападки въ сущности довольно объяснимы, ибо онѣ исходили изъ ложнаго понятія о танцѣ, какъ о своего рода ножной гимнастикѣ, между тѣмъ какъ можно, оставаясь на мѣстѣ и очень мало двигая ногами, все-таки дать ощущеніе танца черезъ все тѣло. Наконецъ, разъ танецъ можетъ служить языкомъ души, гораздо болѣе полнозвучнымъ, чѣмъ слово, сплошь и рядомъ пассующее въ самый важный моментъ, надо, чтобы было на что опереться въ процессѣ передачи внутреннихъ настроеній, которыя рождаются въ чуткой воспріимчивой душѣ танцующаго подъ впечатлѣніемъ глубокихъ захватывающихъ и потрясающихъ музыкальныхъ картинъ. И затѣмъ уже дѣло таланта артиста дать намъ почувствовать въ ритмѣ его тѣла Чайковскаго во всемъ великолѣпіи его нѣжнаго лиризма, или Шопена съ его надрывающимъ душу скорбнымъ рыданіемъ. Тутъ безконечное усложненіе, но и столь же безграничное облагораживаніе смысла танца. И чѣмъ картиннѣе, чѣмъ содержательнѣе и фантастичнѣе музыка, тѣмъ красочнѣе выходитъ балетная постановка. Музыка возбуждаетъ къ своего рода подвигу, и вотъ почему мы видимъ теперь, что, за неимѣніемъ хорошей музыки, истинно талантливой, потому что композиторское творчество вре-

менно молчитъ, приходится пользоваться для балетныхъ постановокъ въ новомъ стилѣ такими произведеніями, которыя своими создателями для подобной цѣли отнюдь не предназначались.

Теперь мы переходимъ къ самому важному, тому, что составляетъ тѣло и душу балета, его танцамъ.

Въ этомъ направленіи сейчасъ и наблюдается наиболѣе страстное столкновеніе балетныхъ міросозерцаній? Говорятъ: «старый балетъ», «новый балетъ». Одни совершенно отрицаютъ первый. Другіе не менѣе энергично отвергаютъ второй и даже недоумѣваютъ, что такое можетъ значить выраженіе «новый балетъ».

Постараемся по мѣрѣ силъ въ этомъ разобраться.

Старый балетъ это—балерина. Это торжество одной артистической индивидуальности, это тиранія таланта, стоящаго въ центрѣ и, какъ въ фокусѣ, собирающаго въ себѣ всѣ лучи балетнаго искусства. Весь интересъ сводится сюда, всѣ впечатлѣнія и вытекающіе изъ послѣднихъ разговоры и страстные споры вращаются вокругъ «элеваціи» балерины, ея «стального носка», ея выносливости при выдѣлываніи какихъ нибудь особенно трудныхъ pas,—словомъ, около техники академическаго танца и вообще, въ такой области, которая дѣлаетъ танецъ достояніемъ лишь крайне ограниченнаго кружка лицъ, возбуждая этимъ самымъ справедливыя сомнѣнія по вопросу о значительности балетнаго искусства. И при этомъ никакихъ разсужденій о томъ, что все сіе выражаетъ, это никого въ старомъ балетѣ не интересовало: скользитъ себѣ балерина на пуантахъ, посылая публикѣ болѣе или менѣе очаровательныя улыбки, и дѣло въ шляпѣ. Конечно, нельзя отрицать, что тутъ есть въ зависимости отъ свойства таланта балерины своя очень тонкая красота, но она одностороння и способна быстро надоѣсть. Именно эта то односторонность и привела къ тому, что старый классическій танецъ сталъ казаться отжившимъ свой вѣкъ. Разберите его во всѣхъ подробностяхъ, что вы въ немъ найдете? Прежде всего вы обнаружите, что центръ тяжести его заключается въ ногахъ. Балетъ — это ноги; вся техника, все искусство танца только въ нихъ.

Но вѣдь ноги — лишь часть тѣла и, быть можетъ, наименѣе выразительная. Что же дальше? Въ какомъ отношеніи къ танцу находятся остальныя части тѣла? Въ безразличномъ въ смыслѣ способности выражать его идею, его настроеніе, его поэзію, и въ служебномъ въ смыслѣ помощи ногамъ. Ничего другого тѣло танцовщицы и не можетъ дать прежде всего потому, что оно не свободно, оно, какъ плѣнникъ, ввергнутый въ тѣсную тюремную клѣтку, лишено воли, потому что заперто, зашнуровано, затянуто въ корсетъ. Этотъ традиціонный балетный лифъ ужасенъ и такимъ остается всегда, сколь бы низко иная танцовщица ни старалась вырѣзать его на спинѣ. Онъ ужасенъ, потому что затянутое въ него тѣло даетъ лицезрѣть сухую, жесткую, прямую линію, т. е. именно то, чего въ человѣческомъ тѣлѣ быть не должно, и на самомъ дѣлѣ не имѣется. Онъ ужасенъ, потому что живое прекрасное тѣло, лучшее созданіе великаго Зодчаго, природы, лишаетъ естественной гибкости, живости, плавности, убиваетъ привольную свободу движеній, сообщаетъ имъ угловатость и превращаетъ танцовщицу въ заводную куклу. Но оно такъ и должно было быть въ старомъ балетѣ, потому что иначе балерина, не будучи стянута, оказалась бы неспособной сдѣлать хотя одно pas. Корпусъ танцовщицы, одѣтый въ такую кирасу и несомый неподвижно, служитъ опорой для той гимнастики, которую продѣлываютъ ноги. Далѣе, руки отправляютъ опять-таки служебную роль, такъ какъ исполняютъ во время танцевъ назначеніе своего рода парашюта. Отсюда однообразіе манеры держать руки. Ни въ какомъ отношеніи къ внутреннему смыслу танца онѣ не состоятъ, ни о какой мимикѣ, въ которой были такъ сильны эллинскія танцовщицы, онѣ не говорятъ. Наконецъ, голова почти всегда имѣетъ одно и то же опредѣленное положеніе, будучи слегка откинута назадъ, а на лицѣ все время сіяетъ стереотипная улыбка, никогда не измѣняющаяся. Все убито въ танцовщицѣ, все принесено въ жертву ногамъ, которыя зато и вертятся иногда съ быстротою мельничнаго колеса, и танецъ пріобрѣтаетъ бездушіе, вполнѣ свойственное машинѣ. И чѣмъ выше техника въ томъ старомъ балетѣ, тѣмъ больше напрашивается въ

умѣ сравненіе именно съ машиной, съ бездушной, убійственной въ своемъ холодномъ и четкомъ однообразіи, машиной.

Новый балетъ стремится къ совершенно другому: онъ освобождаетъ танецъ изъ плѣна ногъ, одухотворяетъ, облагораживаетъ, безконечно поднимаетъ его достоинство и углубляетъ его красоту; новый балетъ говоритъ намъ: какое странное, таинственное, манящее и безконечно трудное искусство—танцы, какое далекое и вмѣстѣ съ тѣмъ близкое, понятное каждому, когда оно освобождается отъ всѣхъ искусственныхъ традицій, которыя на протяженіи длиннаго ряда лѣтъ, точно темнымъ облакомъ, закутали, заволокли его подлинную сущность. Оно—искусство понятное и близкое, потому что можетъ быть ни въ чемъ, ни въ какомъ другомъ проявленіи человѣческаго «я» не выражается такъ отчетливо наша душа, какъ именно здѣсь, въ этомъ безконечно смѣняющемся рядѣ движеній, облеченныхъ въ строго ритмическую послѣдовательность, въ этихъ мгновенно замирающихъ позахъ, фиксирующихъ въ пластическихъ рельефахъ глубокіе отзвуки внутреннихъ переживаній. Присмотритесь хорошенько вообще къ движеніямъ людей и особенно такихъ, которыхъ вы близко знаете, понаблюдайте внимательно за всѣми ихъ внѣшними проявленіями и свяжите со всѣмъ, что вы знаете объ ихъ психическомъ складѣ, и вы тотчасъ же увидите, что всѣ движенія безусловно зависятъ отъ сущности души, и всѣ ея особенности отражаются какъ въ зеркалѣ, правда едва уловимо, въ томъ, какъ человѣкъ ходитъ и при ходьбѣ держитъ свой станъ, руки, голову, какъ онъ сидитъ, какъ онъ жестикулируетъ, какія линіи получаются при всѣхъ его движеніяхъ: болѣе прямыя и угловатыя, или болѣе округлыя, плавныя. Всѣ душевныя эмоціи непосредственно связаны съ ихъ внѣшними проявленіями. Но тутъ еще нѣтъ танца, нѣтъ краснорѣчиваго и цвѣтистаго, пламеннаго и страстнаго языка душъ. Танецъ возникаетъ, какъ только движенія человѣческаго тѣла, получающія толчокъ изъ тайниковъ души, пріобрѣтаютъ, измѣняющуюся въ зависимости отъ темпа, строгую ритмическую опредѣленность. Это—его, такъ сказать, первоначальная основа, а ея корень мы можемъ, если приглядѣться внима-





Г. АНДРЕЕВЪ 2 (ВАСИЛІЙ ШУЙСКІЙ) и Г. ИВАНОВЪ (БОЯРИНЪ ХРУЩОВЪ).
„БОРИСЪ ГОДУНОВЪ“ МУСОРГСКАГО НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

тельно, найти въ самой великой матери всего прекраснаго, природѣ, которая очень рѣзко подчинена чувству ритма и притомъ музыкальнаго. Ритмичны прибои морскихъ волнъ, съ грохотомъ разбивающихся о скалы, и чуть слышное теченіе рѣки, спокойно протекающей среди зеленыхъ луговъ; ритмичны водопадъ и раскаты грома; ритмиченъ тростникъ, шелестящій на зарѣ, обвѣянный ласковымъ дуновеніемъ утренняго вѣтра, ритмиченъ шумъ самого вѣтра. Душа природы живетъ во всѣхъ этихъ и множествѣ другихъ звуковъ и движеній, она же, безсмертная, пробуждается въ ритмѣ человѣческаго танца, и чѣмъ дальше уходитъ онъ отъ сухихъ академическихъ разсудочныхъ пріемовъ, возвращаясь къ природѣ, тѣмъ становится болѣе естественнымъ, натуральнымъ, красивымъ и могучимъ. Въ такой формѣ танецъ потому такъ и привлекателенъ, что выявляетъ божественное свойство человѣка, его безсмертную душу,—не холодный, разсчетливый, лукавый, изворотливый умъ, а именно душу. Въ этомъ онъ сближается съ музыкой, также вовсе безсильной иллюстрировать философскія доктрины, но наоборотъ обладающей неограниченными возможностями въ дѣлѣ выраженія экстазовъ внутренняго психологическаго переживанія и всѣхъ тѣхъ сложнѣйшихъ лирическихъ настроеній, которымъ мы постоянно бываемъ подвержены, если, конечно, не превратились въ ходячій манекенъ. Душа человѣка, самое драгоцѣнное, что есть въ его природѣ, выявляется въ танцахъ со всѣми капризами своего настроенія и всѣми особенностями, присущими каждой отдѣльной индивидуальности. И это составляетъ самую обаятельную сторону искусства танцевъ, потому что человѣческая душа во всемъ многообразіи ея проявленій безконечно интересна и заманчива. Общеніе душъ—единственное, что обладаетъ могучей способностью связывать между собою разрозненные элементы человѣчества, и тѣ, которые мечтаютъ объ усовершеніи такого общенія въ интересахъ болѣе прочныхъ и миролюбивыхъ отношеній, правы, когда видятъ въ танцахъ возможность осуществленія подобной идеальной перспективы. Да, они правы! Танецъ веселитъ, поднимаетъ душу, настраиваетъ на благостный ладъ, изгоняющій прочь все темное и злое, и струны, въ ней протянутыя, звучатъ громкимъ

аккордомъ, взывающимъ къ радости, искрѣ Божества, которая хотя и вложена въ каждаго изъ насъ, но тлѣетъ гдѣ то такъ глубоко, что ее никогда и не видно. И въ этомъ приподнятомъ состояніи раскрываются, точно лепестки у розы, облитой горячимъ дыханіемъ солнца, всѣ лучшія стороны души; она обнажается отъ всѣхъ стѣснительныхъ покрововъ, являющихся результатомъ безчисленнаго множества ненужныхъ свѣтскихъ условностей и узаконенной лжи, порожденной нелѣпымъ складомъ обиходной жизни. Хоровой танецъ, увлекая многихъ во власть ритмическихъ движенiй, какъ бы приглашаетъ слиться въ одномъ душевномъ порывѣ, ясномъ, чистомъ, безъ малѣйшаго привкуса скептицизма, всего того, что составляетъ продуктъ ума и что сушитъ, мертвитъ душу. Не потому ли такимъ свѣтлымъ радостнымъ міросозерцаніемъ отличался древній эллинъ, не потому ли имѣлъ такую кристально-прозрачную душу, что танецъ Эллады входилъ въ ея бытъ, какъ его неотдѣлимая обязательная принадлежность, безъ которой онъ мыслился бы потерявшимъ въ значительной степени свое благоуханіе. Мы безконечно далеко ушли отъ этого идеала. Съ ростомъ культуры танецъ все больше и больше утрачивалъ свою необходимость, свою насущность и въ концѣ концовъ съ одной стороны сталъ искусствомъ для немногихъ, какъ въ смыслѣ владѣнія его виртуозными чарами, такъ и въ смыслѣ способности воспринимать тонкую ихъ красоту, съ другой же— обратился лишь въ салонную забаву, которая, смотря по настроенію общества, можетъ быть замѣнена умными разговорами или игрою въ карты. Установка танца въ одной плоскости съ такими вещами окончательно свела его къ мертвой затѣѣ, вынула изъ него всю его душу. И только у народовъ, обладающихъ младенческой чистотой души, — у итальянцевъ, испанцевъ, кавказскихъ горцевъ—танецъ сохранился, какъ неотдѣлимая принадлежность ихъ быта, выступающая впередъ при каждомъ удобномъ случаѣ. А намъ остается только вздыхать по этомъ утраченномъ блаженствѣ чистыхъ душъ и уноситься фантазіей въ тотъ міръ, который невѣроятными усиліями усовершенствованнаго и утонченнаго искусства пытается возсоздать на сценѣ весь ароматъ поэзіи, все утраченное обая-

ніе древняго, могущественно дѣйствовавшаго на человѣческую душу, танца.

И такъ, что же выражаетъ собою это новое искусство балета, какую цѣль преслѣдуетъ? Оно стремится прихотливымъ узоромъ, сплетающимся изъ музыкально-пластическихъ движеній и позъ, разсказать намъ въ самой поэтичной формѣ о разнообразныхъ переживаніяхъ человѣческой души, оно пытается влить новое глубокое и осмысленное содержаніе во всевозможныя разновидности танца, которыя раньше могли быть лишены всякой одухотворенности, представляя собою лишь рядъ болѣе или менѣе внѣшне красивыхъ линій. Чѣмъ же это достигается? Какъ уже сказано, черезъ ритмъ живого свободнаго и прекраснаго человѣческаго тѣла. Но оно бываетъ свободно лишь при одномъ условіи: полнаго избавленія его отъ всѣхъ покрововъ, стѣсняющихъ вольность движеній и не допускающихъ насъ безпрепятственно любоваться тѣми красивыми линіями, которыя образуетъ въ танцѣ человѣческое тѣло. Это конечно недопустимо ни на какой сценѣ міра. Что бы ни говорили апологеты сценической наготы, никогда не удастся предоставить ей требуемый просторъ, и всѣ ссылки на античность по меньшей мѣрѣ неумѣстны: длинный рядъ столѣтій, въ теченіе которыхъ то и дѣлали, что всячески закутывали тѣло, добился полнѣйшаго переворота въ существѣ нашихъ взглядовъ на нагое человѣческое тѣло, и мы теперь такъ же не можемъ возвратиться къ чистому первоисточнику этихъ взглядовъ, какъ не въ состояніи вообще подойти ко многимъ особенностямъ античнаго міровоззрѣнія. Поэтому понятіе о свободѣ человѣческаго тѣла навсегда останется условнымъ. Достаточно, если одежда не будетъ стѣснять его движеній и позволитъ угадывать линіи, образуемыя танцемъ. Идеальнымъ примѣромъ въ данномъ случаѣ является Айседора Дунканъ, съ которой вѣдь и началась вся эта реформа балета. Что бы Дунканъ ни танцовала, мы прежде всего видѣли глубокое содержаніе, передъ нами проходили картины самыхъ разнообразныхъ ощущеній и таинственныхъ переживаній. И у нея первой мы научились тому, что все тѣло должно принимать участіе въ пляскѣ, каждое мгновеніе тѣло должно да-

вать новое и новое отчетливо выраженное пластическое положеніе. Балетъ долженъ быть картиной жизни, взятой изъ быта, исторіи, легенды, сказки и выраженной въ пластической формѣ. И вся эта картина должна строиться такъ, чтобы достигалось впечатлѣніе полнаго правдоподобія, ибо только при такомъ условіи зритель можетъ вынести наслажденіе отъ созерцанія зрѣлища строго художественнаго и способнаго потрясти его душу съ силою, равную которой обычно можно встрѣтить лишь въ драмѣ словесной или музыкальной. Балетъ есть танцовальная драма, вотъ самое настоящее и наиболѣе правильное опредѣленіе сущности его современной реформы. И подобно тому какъ въ свое время Р. Вагнеръ, создавая музыкальную драму, тщательно отметалъ прочь всю чепуху и несообразность въ дѣйствіи—это со стороны внѣшней, и добивался точнаго соотвѣтствія между поэтическимъ текстомъ и музыкой, полнаго сліянія слова съ музыкой—это со стороны внутренней, точно также современный балетмейстеръ долженъ стремиться къ тому, чтобы каждый моментъ балетнаго дѣйствія строго отвѣчалъ смыслу сюжета и вытекалъ изъ характера музыки даннаго момента, и чтобы не было никакихъ эффектовъ, притянутыхъ за волосы, ни малѣйшихъ подробностей, введенныхъ только потому, что надо же какъ нибудь разнообразить танцы. Въ старомъ балетѣ вы найдете множество такихъ вещей, которыя на современный взглядъ не вызываютъ ничего, кромѣ смѣха. Балетмейстеру нужно выдумать новый номеръ; поэтому онъ даетъ въ руки кордебалету корзинки—и получается pas de corbeilles; но если бы онъ далъ ему тарелки, то получилось бы pas d'assiettes, причемъ тотъ и другой танецъ были бы исполнены съ совершенно одинаковымъ выраженіемъ, или вѣрнѣе безъ всякаго выраженія, потому что въ обоихъ случаяхъ танецъ не находится ни въ какомъ соотношеніи съ внутреннимъ переживаніемъ, являясь лишь фокусомъ чисто техническаго мертваго производства. Во всякомъ старомъ балетѣ непремѣнно окажется одинъ, два, а то и больше такихъ номеровъ танцевъ, которые характеризуются какимъ нибудь внѣшнимъ признакомъ, по предмету, находящемуся въ рукахъ у танцующихъ, безъ всякаго соображенія о томъ, умѣстно

это въ смыслѣ соотвѣтствія съ сюжетомъ или нѣтъ. Между тѣмъ, танцы всѣмъ своимъ построеніемъ строжайшимъ образомъ должны отвѣчать основному характеру балетнаго сюжета, совершенно такъ же какъ музыкальная картина у композитора стремится выразить въ звукахъ настроенія и образы, возникающіе въ его творческой фантазіи. Музыкальныя краски должны быть выбираемы соотвѣтственно цѣли, и точно также танцовальныя краски должны находиться въ полной гармоніи со всѣми особенностями стиля, присущими данному балетному сюжету. Здѣсь мы опять приходимъ къ уже выставленному требованію безукоризненной поэтичности либретто, его полной во всѣхъ деталяхъ логичности и столь же высокой художественности музыки, причемъ послѣдняя вмѣстѣ съ сюжетомъ должна сливаться въ абсолютной гармоніи. Тогда только получится идеальная основа, и, уже исходя отсюда, балетмейстеръ можетъ строить сложное зданіе танцевъ. Если эта основа носитъ въ себѣ черты мелодрамы, танцы должны быть мелодраматичны; если отъ нея вѣетъ романтизмомъ, тѣмъ же должны быть проникнуты танцы; если въ ней заключено много приподнятости, чисто героическаго паѳоса, надо, чтобы то же самое отражалось въ танцахъ; какія бы особенности стиля ни сказывались въ сюжетѣ и музыкѣ, всѣ онѣ должны быть переводимы на языкъ танцевъ. Предположимъ, что мы имѣемъ дѣло съ романомъ В. Гюго «Соборъ Парижской Богоматери». Совершенно естественно, что либретто изъ этого очень большого произведенія должно быть такъ скроено, чтобы схватить въ общихъ, главныхъ, наиболѣе характерныхъ штрихахъ настроеніе романа; всѣ дѣйствующія лица должны быть очерчены въ самыхъ выразительныхъ краскахъ и взяты въ важнѣйшіе моменты разыгрывающейся драмы, а въ танцахъ пусть отразится, какъ въ ясномъ зеркалѣ, весь мрачный духъ средневѣковья, пропущенный сквозь романтическую призму В Гюго. Зрители должны почувствовать этотъ необыкновенный характеръ глубоко своеобразной эпохи, таинственный колоритъ Парижа XV вѣка, духомъ готики должно повѣять на нихъ со сцены. И если передъ нами «Саламбо», пропитанное героическимъ паѳосомъ сильнѣйшихъ и прямолинейныхъ

страстей, гдѣ кровь подъ вліяніемъ жгучаго африканскаго солнца клокочетъ, точно вулканическая лава, невозможно допустить, чтобы въ балетной обработкѣ все это лишилось бы своего колорита, яркихъ красокъ, темперамента. Напротивъ, его необходимо воплотить на сценѣ со всей силой актерскаго дарованія, направленнаго въ сторону выраженія сильнѣйшаго драматизма, какой только могутъ дать какъ отдѣльные исполнители, такъ и всѣ вмѣстѣ, сплетенные въ порывѣ единаго танцовальнаго хорового дѣйства. Воспроизводя на сценѣ стиль такого художника, какъ Флоберъ, или такого несравненнаго мастера, какъ В. Гюго, выявляя въ балетномъ дѣйстіи столько темперамента, сколько требуется сообразно взятой задачѣ, и способны дать актеры, пропитывая все балетное дѣйствіе въ сольныхъ и массовыхъ танцахъ, а также въ мимодрамѣ, красками, по яркости своей вполнѣ отвѣчающими тѣмъ, что заключены въ поэтическомъ произведеніи, и стремясь возсоздать наивозможно болѣе образный языкъ всѣхъ жестовъ, можно добиться того, что балетное зрѣлище вызоветъ глубоко захватывающее впечатлѣніе, ничуть не уступающее по своей силѣ тому, которое мы получаемъ отъ драмы, когда ее расказываютъ или поютъ, разумѣется при условіи, если то и другое дѣлается вполнѣ художественно. Въ этомъ заключается главное оправданіе балета, какъ театральнаго художества, по цѣнности своей нисколько не уступающаго своимъ собратьямъ—драмѣ и оперѣ. Ихъ конечная цѣль—создать художественную красоту. А какая цѣль у красоты? Подѣйствовать возвышающимъ и облагораживающимъ образомъ на человѣческую душу. Зачѣмъ нужно это? Затѣмъ, что въ такія минуты душа становится чище, свѣтлѣе, и чѣмъ больше человѣкъ испытываетъ подобныхъ минутъ, тѣмъ сильнѣе увеличиваются заслуги всякаго искусства, способнаго къ такого рода дѣйствію. Разъ и балетъ можетъ осуществлять указанную благородную задачу, онъ—искусство въ лучшемъ значенiи этого слова Онъ потому уже не долженъ считаться ниже литературнаго произведенія, занимающаго первое мѣсто въ храмѣ театральнаго искусства, что онъ призванъ воплощать драму совершенно въ тѣхъ же поэтическихъ образахъ, какіе встрѣчаются у писателей,

съ той разницей, что тамъ—слова, и артистъ выражаетъ всѣ чувства изображаемаго героя черезъ рѣчь, дополняя ее мимикой и жестами, играющими здѣсь служебную роль, а въ балетѣ тѣ же душевныя переживанія, радости и горе, счастье и бѣды воплощаются въ нѣмомъ молчаніи при помощи цвѣтистаго языка танцевъ, гдѣ это нужно, и при посредствѣ одной лишь игры лица и ряда соотвѣтствующихъ пластическихъ движеній, и еще большой вопросъ, что выше, слово или жестъ, съ полной выразительностью сказанная фраза, или безукоризненно художественное пластическое движеніе тѣла. Я думаю, что передъ лицомъ красоты они другъ друга стоютъ. А новый балетъ какъ разъ отводитъ у себя очень большое мѣсто мимодрамѣ въ ея чистомъ видѣ. Въ театрѣ въ настоящее время очень ощутительны поиски какой то новой красоты. Извѣрились въ словѣ. Перестала удовлетворять человѣческая рѣчь. А можетъ быть просто оскудѣла фантазія тѣхъ творцовъ, которые свои эстетическія цѣнности, свои мысли, чувства, идеи облекаютъ въ словесный нарядъ. Мы точно убѣдили себя въ томъ, что все, что человѣчество могло сказать важнаго и глубокаго, уже сказано и притомъ хорошо сказано, всѣ самыя замысловатыя и изощренныя формы выраженія исчерпаны, достигнутъ какой то предѣлъ вмѣстѣ съ пресыщенностью, и теперь настала пора оздоровить и омолодить свой вкусъ. Для этого необходимъ возвратъ назадъ къ наивнымъ первобытнымъ и простымъ пріемамъ, пользуясь которыми, можно возродить обаяніе искусства. Отсюда влеченіе крупныхъ художниковъ къ пантомимѣ, фактъ сочиненія Шнитцлеромъ «Шарфа Коломбины», возвращеніе на сцену старинныхъ героевъ итальянскаго народнаго театра, воплощеніе общечеловѣческихъ страстей въ формѣ примитива, отсюда же и успѣхъ подобной реконструкціи казалось бы отжившаго мастерства, очень рельефно выразившійся въ Дрезденѣ при постановкѣ «Шарфа Коломбины» на сценѣ Королевскаго театра и родившій чрезвычайно сочувственное эхо у насъ, когда названную пантомиму поставили въ угасшемъ нынѣ Домѣ Интермедій. Безмолвная драма производитъ очень сильное впечатлѣніе вслѣдствіе того, что въ ней за отсутствіемъ словъ нѣтъ ничего лишняго, все просто

и скорѣе идетъ къ цѣли—потрясти сердца зрителей. Даже въ обыкновенномъ театральномъ представленіи, «словесномъ», такъ сказать, наиболѣе глубокое впечатлѣніе сплошь и рядомъ оставляютъ именно молчаливые моменты, когда актеръ одною игрою своего лица даетъ совершенно ясное понятіе о волнующихъ героя внутреннихъ переживаніяхъ или необыкновенно рельефной позой всего тѣла является вдругъ прекраснымъ пластическимъ воплощеніемъ какого нибудь чувства: горя, радости, гнѣва и т. п., такіе моменты больше всего запечатлѣваются въ памяти, гораздо прочнѣе, чѣмъ цѣлый монологъ, хотя бы онъ представлялъ собою настоящій букетъ поэзіи, или даже отдѣльныя фразы, съ какимъ бы неподражаемымъ мастерствомъ интонаціи онѣ ни были сказаны. Неудивительно поэтому, что всякая драматическая сцена въ балетѣ всегда вызоветъ у зрителя слезы на глаза, если только она будетъ разыграна со всѣмъ возможнымъ темпераментомъ и глубокой выразительностью не только въ лицѣ, въ жестахъ рукъ, но и во всемъ тѣлѣ. Все существо актера должно принимать самое интенсивное участіе въ созданіи опредѣленнаго душевнаго настроенія. Подобныхъ чисто мимическихъ сценъ очень много въ новомъ балетѣ, по пріемамъ своего выраженія онѣ гораздо богаче и интереснѣе, чѣмъ въ старомъ балетѣ, и скорѣе идутъ къ цѣли, но все же не слѣдуетъ ими злоупотреблять, принося имъ въ жертву самый танецъ. Надо помнить, что всякое чувство, всякое переживаніе могутъ быть выражены черезъ танецъ; все, что въ драмѣ говорится, въ оперѣ поется, въ балетѣ должно переводиться на языкъ ритма человѣческаго тѣла, ибо онъ достаточно богатъ, чтобы выразить, что угодно, кромѣ, разумѣется, философскихъ проблемъ и политическихъ споровъ. Такимъ богатымъ по своему внутреннему содержанію являлся танецъ въ древней Элладѣ. Античный грекъ умѣлъ выразить въ танцѣ всѣ свои ощущенія въ величайшемъ ихъ разнообразіи, и что же послѣ этого удивляться, если именно танецъ явился родоначальникомъ всѣхъ прочихъ искусствъ? Вполнѣ естественно также, что современный балетъ, для того чтобы спастись отъ смерти, къ которой его приговорило господство академически сухого классическаго танца, долженъ былъ вер-



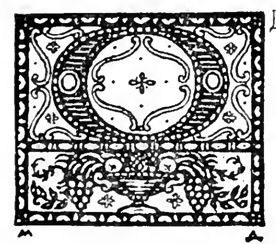
г. УГРИНОВИЧЪ (МИСАИЛЪ) И г. СЕРЕБРЯКОВЪ (ВАРЛААМЪ).
„БОРИСЪ ГОДУНОВЪ“ МУСОРГСКАГО НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА

нуться къ своему первоисточнику, углубиться въ античную эпоху и въ ней почерпнуть вдохновеніе и творческія силы, направленныя къ тому, чтобы возродить его къ новой жизни, влить въ него новое содержаніе, сдѣлать его прибѣжищемъ новой, болѣе гармоничной красоты и, сведя его съ пьедестала искусства для немногихъ, приблизить къ пониманію большинства. Всѣ внѣшніе пріемы, насколько они сохранились въ поэтическихъ описаніяхъ, въ живописи на вазахъ, или насколько можно было угадать ихъ талантомъ сверхъестественнаго прозрѣнія въ глубь сѣдой древности, вошли въ технику новаго балета, совершенно обновивъ его конструкцію. Многое изъ нихъ сообщило танцамъ особенную живость, интересную красочность,—напримѣръ, тѣ прыжки кордебалета, когда онъ пускается въ общую пляску, которые любитъ примѣнять М. Фокинъ, и изображеніе которыхъ мы можемъ видѣть на вазахъ. Древніе владѣли секретомъ мимики рукъ, и несомнѣно она была чрезвычайно разнообразна и выразительна. Новый балетъ стремится возсоздать эту мимику, и въ его постановкахъ невозможно больше увидѣть руки въ качествѣ безполезнаго придатка человѣческаго тѣла, не принимающаго участія въ общей творческой работѣ танцора; руки, во всевозможныхъ положеніяхъ не только въ цѣломъ, но и въ частностяхъ, стали выражать опредѣленное настроеніе, не говоря уже о чисто пластическихъ моментахъ, имѣющихъ самостоятельную цѣнность. Вообще весь балетъ сталъ несравненно пластичнѣе, и въ этомъ качествѣ онъ неудержимо привлекаетъ вниманіе, потому что пластика—чарующее искусство, достигшее своего высшаго расцвѣта опять же у древнихъ эллиновъ. И, наконецъ, стали полнымъ анахронизмомъ кордебалетныя шествія и весь кордебалетный «ранжиръ». То, что съ такимъ усердіемъ выдѣлывали раньше танцовщицы и танцовщики, по своему машинному однообразію напоминало полковое ученіе; нѣкоторые танцы прямо походили на вздваиваніе рядовъ... всѣ, какъ одинъ, со стереотипной улыбкой на устахъ, безъ всякаго выраженія въ лицѣ. Между тѣмъ, новый балетъ, отвергая прежнюю машинную технику ногъ, даетъ огромный просторъ каждой отдѣльной индивидуальности, вмѣстѣ съ тѣмъ

безконечно усложняя ея задачу; всякій балетный артистъ долженъ быть теперь гораздо талантливѣе, ибо только отъ соединенія отдѣльныхъ красочныхъ кусковъ, какими являются исполнители каждый въ своей самостоятельности, можетъ получаться та, полная драматическаго напряженія, вихреваго движенія, страстности и сверкающаго колорита, картина, которую мы желаемъ видѣть въ новомъ балетѣ и которую ему иногда удается воспроизвести съ дѣйствительно исчерпывающей полнотой, — только тогда можетъ гармонично осуществляться на нашихъ глазахъ танцовальная драма, составляющая Ренессансъ балета.

ЮНЫЙ ЗИГФРИДЪ.

ЕВГЕНІЯ БРАУДО.



ДНА изъ наиболѣе интересныхъ и содержательныхъ книгъ о Вагнерѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, одно изъ самыхъ замѣчательныхъ изданій, которое мнѣ когда-либо приходилось видѣть, хранится въ особомъ шкафчикѣ, отдѣльно отъ всѣхъ остальныхъ книгъ, въ берлинской королевской библіотекѣ. Это огромный томъ, размѣромъ въ 70 × 54 ст., переплетенный въ бѣлый кожаный переплетъ, и вѣситъ около 20 килограммовъ. Выписываю полное заглавіе книги:

Richard Wagner. His Life and Works, from 1813 to 1834.
Compiled from original Letters, Manuscripts and other Documents by
The Honourable M-rs Burrell, née Banks
and
Illustrated with
Portraits et Facsimiles
MDCCCXCVIII.

(Переводъ: Рихардъ Вагнеръ. Его жизнь и произведенія, 1813—1834. Составлено на основаніи оригинальныхъ писемъ, манускриптовъ и другихъ

документовъ госпожей Burrell, урожд. Банксъ, и иллюстрировано портретами и факсимиле).

На одной изъ первыхъ страницъ имѣется такая надпись:

This Book

is engraved for the Honourable M-rs Burrell; one hundred copies only are printed on specially manufactured paper with watermark-facsimile of Richard Wagner's Autograph Signature.

(Гравюры этой книги сдѣланы для (по заказу) госпожи Burrell; она напечатана въ количествѣ только ста экземпляровъ на спеціально приготовленной бумагѣ съ факсимиле Рихарда Вагнера, въ видѣ водяного знака).

Затѣмъ идетъ слѣдующая помѣтка:

№ 10 (экземпляръ, хранящійся въ королевской библіотекѣ) presented to the Königl Bibliothek Berlin by Lady Burrell (факсимиле подписи).

(№ 10 подаренъ королевской библіотекѣ въ Берлинѣ Lady Burrell).

This Book has been engraved and printed in London by Allan Wyon, Chief Engraver of Her Majesty's Seals. The Illustrations are in heliogravure by the House of Fillon et Heuse (now S. Heuse) of Paris, under whose direction the full page Illustrations have been printed.

(Гравюра и печать этой книги были сдѣланы въ Лондонѣ у Allan Wyon, главнаго гравера печати Ея Величества. Иллюстраціи, геліогравюры фирмой Fillon et Heuse (нынѣ S. Heuse) въ Парижѣ, подъ наблюденіемъ котораго были напечатаны иллюстраціи въ полный листъ).

Госпожа M. Burrell, авторъ и издательница этой книги [1]), начала печатаніе ея въ 1898 году, но въ свѣтъ она была выпущена, на правахъ рукописи, только въ 1905 году дочерью госпожи Burrell, г-жей Heaton. Все изданіе обошлось приблизительно въ 100,000 марокъ. И дѣйствительно

[1]) О книгѣ г. Burrell См. M. Koch: R. Wagner (Berlin 1907), а также статью E. Istel'я въ журналѣ «Musik», 10 Jahrg, Heft 4, откуда взято фотографическое воспроизведеніе двухъ страницъ изъ автобіографіи Р. Вагнера, приводимыхъ въ приложеніи къ настоящей статьѣ.

въ смыслѣ изящества печати и иллюстрацій нельзя себѣ представить большаго благородства и красоты. Иллюстративную часть книги я смогъ бы сравнить только съ великолѣпными художественными воспроизведеніями картинъ въ недавно изданныхъ новыхъ монографіяхъ по исторіи голландской живописи, представляющихъ собой послѣднее достиженіе современной техники печати. Каждая отдѣльная страница книги г-жи Burrell написана изящнѣйшей каллиграфіей, воспроизведенной на мѣди, на особой ручной бумагѣ, и несетъ на себѣ собственноручную подпись въ видѣ водяного знака.

Составительница этого интереснаго труда въ теченіе многихъ лѣтъ съ удивительнымъ энтузіазмомъ и энергіей собирала для своей книги всевозможные матеріалы, относящіеся къ біографіи Рихарда Вагнера, и въ ея распоряженіе перешелъ цѣлый рядъ документовъ, очень цѣнныхъ для познанія его жизненныхъ путей, часть которыхъ еще не была использована біографами Вагнера и нигдѣ не опубликована.

Въ этой коллекціи мы находимъ страницы Immatriculationsbuch лейпцигскаго университета (1791, 1792), имѣющія отношеніе къ Карлу Фридриху Вильгельму Вагнеру, отцу Мастера, письма Адольфа Вагнера, (того «дяди Адольфа», который оказалъ такое большое вліяніе на ходъ духовнаго развитія своего геніальнаго племянника), письмо Гёте къ нему, оффиціальные документы, написанные рукой отца Вагнера, полицейскаго актуаріуса. Особый отдѣлъ книги посвященъ Людвигу Гейеру. Здѣсь приводятся его оригинальныя письма (11), автопортретъ, портретъ матери Рихарда, написанный имъ, наконецъ снимки съ №№ Abendzeitung, гдѣ помѣщенъ былъ некрологъ о Гейерѣ. Какъ на «Unikum», можно указать на собственноручное письмо матери Рихарда Вагнера, Іоганны Гейеръ къ его женѣ Миннѣ, урожд. Планеръ. Для исторіи дѣтства и юношескихъ годовъ Рихарда Вагнера интересъ представляютъ 9 факсимиле, оффиціально завѣренныя, изъ журналовъ школъ св. Креста (въ Дрезденѣ), св. Николая (въ Лейпцигѣ) и св. Ѳомы (тамъ же). По фотографическимъ репродукціямъ въ книгѣ г-жи Burrell мы можемъ ознакомиться съ рукописью юно-

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 18 Décembre.

Abonnement suspendu.

Les Artiates Français des Théâtres Impériaux auront l'honneur de donner,

avec le concours

de M-r ANDRÉ BRULÉ,

la 1-ère représentation de

ARSENE LUPIN.

pièce en quatre actes de M-rs **Francis de Croisset** et **Maurice Leblanc,** représentée pour la première fois, à Paris, au théâtre de l'Athénée, le 18 Octobre 1908.

Personnages:

Duc de Charmerace	M-r	André Brulé.
Guerchard	,,	Louis Leubas.
Gournay-Martin	,,	Camis.
Le juge d'instruction	,,	Delorme.
Charolais, père	,,	Camille Bert.
Bernard Charolet	,,	Raoul Terrier.
Boursin, agent de la sûreté	,,	Bonvallet.
Le commissaire	,,	Paul Robert.
Firmin, garde-chasse	,,	Eugène Ferny.
Dieusy } agents de la sûreté	,,	Henri Rollan.
Bonavent } agents de la sûreté	,,	Marcel André.
Jean, chauffeur	,,	Marcel André.
L'agent de police }	,,	Fernand Herrmann.
Deuxième fils Charolet }	,,	Fernand Herrmann.
Troisième fils Charolet	,,	Bruno.
Le serrurier	,,	Eugène Ferny.
Le greffier	,,	Perret.
Sonia Kritchnoff	M-e	Laurence Duluc.
Germaine	,,	Laure Lukas.
Victoire	,,	Marcelle Julien.
Marie } amies de Germaine	,,	Fontanges.
Jeanne } amies de Germaine	,,	Paule Darlet.
Irma	,,	Médal.
Françoise	,,	Rose Barretta.
La consièrge	,,	Devaux.

On commencera à 8 heures

et on finira vers 11 heures ½.

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.

шеской трагедіи Вагнера «Leubald» (подробное изложеніе ея содержанія въ текстѣ), о которой имѣются лишь глухія указанія въ его «обращеніи къ друзьямъ», и нѣсколькими отрывками изъ партитуръ его первыхъ оперъ «Феи» и «Свадьба». Первыя публичныя выступленія Рихарда Вагнера, какъ актера (семилѣтнимъ ребенкомъ) и композитора, иллюстрируются соотвѣтствующими программами (Вильгельма Телля, 19 сентября 1820 г., и трехъ абонементныхъ концертовъ Gewandhaus'а съ его композиціями). Наконецъ, въ заключеніи, госпожа Burrell даетъ фотографическіе снимки съ заглавной страницы и предисловія той таинственной автобіографіи Рихарда Вагнера «Mein Leben», о которой до недавняго времени знали лишь интимные его друзья. Если прибавить еще ко всему перечисленному рядъ снимковъ съ портретовъ сестеръ и родственниковъ Вагнера, его учителей (всѣ эти снимки засвидѣтельствованы лицами, ихъ знавшими), а главное большое количество документовъ въ самомъ текстѣ, то читателю будетъ дано достаточно ясное представленіе о богатствѣ новыхъ матеріаловъ, дѣлающихъ эту книгу столь притягательной для всѣхъ, кто занимается научными изслѣдованіями въ области жизнеописанія байрейтскаго мастера.

Трудъ г-жи M. Burrell охватываетъ періодъ жизни Вагнера отъ 1813—1834 года. По мысли автора настоящій томъ долженъ былъ представить собой первую часть біографіи Вагнера. Но, повидимому, ему суждено остаться послѣднимъ, такъ какъ по смерти составительницы ея наслѣдники не имѣютъ возможности продолжать изданія. Однако, и въ этомъ первомъ томѣ мы находимъ рядъ матеріаловъ, имѣющихъ отношеніе къ болѣе позднимъ періодамъ жизни Вагнера, что существенно повышаетъ интересъ къ книгѣ. Біографическія данныя, точно установленныя г-жей Burrell, часто приводятъ ее къ разногласіямъ съ большимъ жизнеописаніемъ Р. Вагнера, написаннымъ Глазенапомъ, на основаніи самыхъ широкихъ полномочій семьи Вагнера, въ смыслѣ использованія матеріаловъ изъ богатаго архива дома Ванфридъ Госпожа Burrell устанавливаетъ цѣлый рядъ неточностей въ работѣ байрейтскаго лѣто-

писца и въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ случаяхъ (напримѣръ, при разборѣ различныхъ варіантовъ фамиліи матери Вагнера, или по поводу писемъ къ Шотту) указываетъ, какъ легко можно было бы установить точныя данныя. По отношенію къ Глазенапу госпожа Burrell принимаетъ очень гордый и пренебрежительный тонъ. Она даже не называетъ его имени въ своей книгѣ, а ограничивается лишь сухимъ указаніемъ года изданія его книги: «Совершенно нежелательно увѣковѣчивать имя біографа, книги котораго упоминаются только для того, чтобы опровергнуть его выдумки. Достаточно, если будетъ указанъ годъ изданія: Breitkopf und Härtel, Leipzig 1894». Можетъ быть такой рѣзкій языкъ и не совсѣмъ справедливъ по отношенію къ сѣдому хранителю Граля, который былъ посвященъ въ рыцари самимъ Вагнеромъ, но несомнѣнно, что новыя изслѣдованія (Коха, Каппа, Кекюлэ, Штернфельда и другихъ) разсѣяли легенду о непрогрѣшимомъ въ наукѣ о Вагнерѣ Глазенапѣ. И дѣйствительно та многословная компиляція, которую составляетъ шеститомная «Жизнь Рихарда Вагнера», основана на знакомствѣ далеко не со всѣми доступными матеріалами о его жизни, а цѣнность общихъ разсужденій Глазенапа, цѣлаго потока чувствительныхъ, но рѣшительно ничего не выражающихъ, безцвѣтныхъ фразъ—ничтожна. Впрочемъ оффиціальная вагнеровская исторіографія тоже, въ свою очередь, не пожелала считаться съ работой г-жи Burrell и въ пренебреженіи ко всему тому, что не исходитъ изъ Байрейта, продолжала заносить въ свою лѣтопись такія данныя, которыя уже были опровергнуты англійской изслѣдовательницей біографіи Вагнера. Первой научно разработанной исторіей жизни Вагнера, которая основывалась на матеріалахъ, собранныхъ г-жей Burrell, была книга бреславльскаго профессора Макса Коха (Geisteshelden B. 55, 56), появившаяся въ 1907 году, и встрѣченная при своемъ появленіи восторженными отзывами вагнеріанской печати. Работа Коха дѣйствительно одно изъ самыхъ интересныхъ жизнеописаній Вагнера. Но она въ первой своей части, тамъ, гдѣ дѣло касается чисто біографической стороны, представляетъ собой, на многихъ страницахъ, лишь нѣмецкую аранжировку текста госпожи Burrell.

(Удивительно только, что профессоръ Кохъ неправильно пишетъ имя составительницы книги—Burrel—и не совсѣмъ точно цитируетъ заглавіе ея жизнеописанія, см. M. Koch, R. Wagner стр. 376).

Однако, цѣнность книги госпожи Burrell не только въ достовѣрности біографическихъ датъ, установленныхъ ею, но въ ея чуткомъ умѣніи отмѣчать въ извѣстіяхъ о юношескихъ годахъ Вагнера въ первыхъ его литературныхъ наброскахъ все то, что впослѣдствіи составило идейную основу его поэтическаго творчества.

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
Bist allsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt [1]).

Та таинственная сила, о которой говоритъ Гёте въ этихъ предвѣчныхъ словахъ, та демоническая сила, которая опредѣляетъ судьбу человѣка, сразу повела Вагнера къ послѣднимъ достиженіямъ его художественнаго творчества. Благодаря вновь опубликованнымъ опернымъ текстамъ и журнальнымъ статьямъ Вагнера (собраннымъ въ текущемъ году въ одну книгу Каппомъ и изданнымъ имъ подъ заглавіемъ: «Der junge Wagner»), мы знаемъ, что онъ уже юношей внутреннимъ зрѣніемъ видѣлъ то, что его генію суждено было создать только черезъ много десятилѣтій. Благодаря появленію, въ издательствѣ Kahnt'a и Breitkopf'a, его первыхъ композицій, благодаря Никишу и Моттлю, мы можемъ вполнѣ опредѣленно указать въ юношескихъ опусахъ творца Парсифаля, обороты, которые характерны для музыки Тангейзера (Феи), Кольца (c-dur'ная симфонія), или Тристана (фантазія для рояля).

[1]) Стихи эти поставлены въ началѣ I главы жизнеописанія Вагнера М. Коха.

Основные мотивы Фей такъ близки идеямъ Лоэнгрина, а можетъ быть даже Парсифаля, и, несмотря на пестроту текста Запрета любви, мы можемъ прослѣдить въ немъ трагическую проблему Валькиріи... Поэтому даже мелкіе факты, отрывки изъ юношескихъ драмъ Вагнера, сообщаемые госпожей Burrell, способны волновать насъ, какъ проявленія творческаго духа «настоящаго» Вагнера, какъ элементы рельефной формы, живое развитіе которой совершается въ его жизни съ неизбѣжностью какого-то закона природы. Знакомство съ біографіей Вагнера показываетъ, что никакія силы жизни не смогли разбить этой единой формы, и поэтому мнѣ кажется излишнимъ распространяться о томъ, что знаніе перваго періода его жизни (изслѣдованіе которой въ настоящую минуту больше всего интересуетъ вагнерологовъ) поможетъ намъ такъ же глубоко проникнуть въ тайну творчества создателя Байрейта, и тѣмъ обогатить свою душу, какъ изученіе позднѣйшихъ его партитуръ и литературныхъ работъ. Первый томъ его біографіи это «Золото Рейна» въ тетралогіи его жизненной трагедіи.

* * *

Самъ Вагнеръ былъ однимъ изъ создателей легенды о томъ, что онъ обязанъ появленіемъ на свѣтъ своему отчиму Людвигу Гейеру, вопросъ, котораго біографы Мастера (Глазенапъ, Кохъ) посмѣли коснуться только очень робко, предположеніе, давшее въ послѣднее время поводъ къ подробной разработкѣ вопроса о его предкахъ.

«На столѣ предо мною лежитъ небольшой портретъ»—такъ пишетъ Вагнеръ Матильдѣ Везендонкъ—«это портретъ моего отца, который я не имѣлъ возможности показать тебѣ послѣ того, какъ получилъ его. Изображеніе благороднаго, мягкаго лица съ выраженіемъ страданія и мысли, которое меня безконечно трогаетъ. Всякій, входящій въ комнату, несомнѣнно будетъ искать въ ней портретъ любимой женщины, но его у меня нѣтъ»...

Еще опредѣленнѣе говорятъ слѣдующія строки Вагнера изъ письма его къ любимой сестрѣ своей Цециліи (родной дочери Гейера), по поводу полученія отъ нея связки писемъ Людвига Гейера.

Mein Leben.



Erster Theil:

1813—1842.



TITELBLATT DER GROSSEN AUTOBIOGRAPHIE RICHARD WAGNERS



X. 4

«Содержаніе этихъ писемъ не только растрогало, но потрясло меня до глубины души. Намъ рѣдко приходится встрѣчать въ той средѣ, въ которой мы живемъ, примѣръ такой самоотверженности въ борьбѣ за осуществленіе благороднѣйшихъ цѣлей въ жизни. Я могу только сказать, что мысль объ этой самоотверженности отца нашего Гейера наполняетъ меня безотрадными настроеніями, а его письма къ Альберту вызываютъ во мнѣ чувство настоящей горечи. Особенно меня волнуетъ нѣжный, изящный, высокопросвѣщенный тонъ этихъ писемъ въ его перепискѣ съ нашей матерью. Я совершенно не могу понять, какимъ образомъ этотъ тонъ истинной просвѣщенности могъ такъ сильно понизиться въ нашей семейной перепискѣ. И вмѣстѣ съ тѣмъ я имѣлъ возможность, именно на основаніи этихъ писемъ, глубоко проникнуть въ характеръ отношеній обоихъ въ тяжелые моменты жизни. Я вижу теперь все совершенно ясно, хотя мнѣ и очень трудно найти подходящія выраженія для того, чтобы сказать, что я вижу въ этихъ отношеніяхъ. Мнѣ кажется, что отецъ нашъ Гейеръ хотѣлъ своими самоотверженными заботами о всей нашей семьѣ загладить какую то свою вину» (Familienbriefe, 266—267).

Эти серьезнѣйшія строки для пониманія того, какъ относился Вагнеръ къ своему отчиму, находятъ еще цѣлый рядъ подтвержденій въ различныхъ воспоминаніяхъ друзей байрейтскаго Мейстера (напр., Глазенапа), съ которымъ онъ говорилъ на эту тему. Поэтому даже самыя педантичныя изслѣдованія гейерологовъ (есть и такіе), какъ, напримѣръ, Отто Бурнота (мнѣніе котораго приводитъ Каппъ въ своей новой біографіи Вагнера), не смогутъ разсѣять этой легенды, созданіе которой свидѣтельствуетъ лишь о томъ, что Вагнеръ зналъ опредѣленнѣе и увѣреннѣе правду, чѣмъ литераторы, которые стали разрабатывать «проблему Гейера». Развѣ не безконечно трогательно, что тѣ уменьшительныя имена, которыми ласкалъ Гейеръ своего Рихарда, послѣдній повторяетъ въ своихъ письмахъ къ Матильдѣ Везендонкъ въ минуты нѣжной интимности, и развѣ особенно глубокая братская привязанность, которую изъ всѣхъ сестеръ и братьевъ Вагнеръ питалъ только къ Цециліи, рожденной отъ брака матери Вагнера и Гейера.

не можетъ косвеннымъ образомъ подтвердить предположенія, которыя Вагнеръ дѣлаетъ о своемъ происхожденіи.

Госпожа Burrell собрала цѣлую коллекцію писемъ Гейера къ матери Вагнера, о которыхъ съ такой теплотой говоритъ Вагнеръ въ вышеприведенномъ отрывкѣ. Эти письма свидѣтельствуютъ о глубокомъ нравственномъ самосознаніи человѣка, который въ своихъ картинахъ, какъ драматургъ, заслужившій одобрительный отзывъ Гёте, какъ актеръ несъ въ себѣ черты высокой талантливости, даже настоящей геніальности, по утвержденію его друзей, издавшихъ еще недавно лучшее произведеніе Гейера «Избіеніе младенцевъ въ Виѳлеемѣ», очень популярное въ старые годы въ Германіи. Изъ ряда писемъ, собранныхъ m-rs Burrell, я привожу только нѣсколько небольшихъ отрывковъ, относящихся къ первымъ годамъ жизни Рихарда Вагнера, особенно интимныхъ по своему тону и содержанію.

Дрезденъ, 28/I 1814.

Возлюбленный другъ мой!

. . . Я очень тоскую, если не получаю отъ васъ каждую недѣлю письма. Я терзаюсь тогда тысячью опасеній, думаю, что вы больны, что вы сердитесь на меня, равнодушны ко мнѣ. А между тѣмъ ваше молчаніе свидѣтельствуетъ лишь о болѣзненности, вѣрнѣе объ отсутствіи душевной уравновѣшенности, такъ какъ вы никогда не прислушивались къ голосу здраваго разума, втайнѣ всегда нѣсколько не довѣряли мнѣ, и эта недовѣрчивость проявляется въ полной силѣ при всякомъ малѣйшемъ поводѣ. Но вы еще примиритесь со мною. Вы обѣщали мнѣ въ будущемъ быть доброй и довѣрчивой по отношенію ко мнѣ, и я надѣюсь, что мой добрый, горячо любимый другъ сдержитъ свое слово. Вамъ можетъ казаться, что я во многомъ измѣнился, но, видитъ Богъ, я измѣнился къ лучшему и надѣюсь, что вы скоро будете имѣть случай убѣдиться въ этомъ. Вѣдь въ концѣ концовъ судьба во всемъ благопріятствуетъ мнѣ, и я опредѣленнѣе всего вижу это въ томъ, что мнѣ дана радость быть вашимъ другомъ. Поставивъ себѣ цѣлью сохранить вашу дружбу, я чувствую себя вполнѣ вознагражденнымъ въ области моего искусства, въ которомъ я стараюсь съ неуклоннымъ приле-

жаніемъ развивать свои способности, и дѣйствительно дѣлаю большіе успѣхи. Моя Мадонна [1]) можетъ служить подтвержденіемъ этихъ словъ. Если меня полюбило такъ мое искусство, то надѣюсь, что и вы, которая вмѣстѣ съ нимъ служите источникомъ радости въ моей жизни, никогда не откажете мнѣ въ своей дружбѣ. Однако, я слишкомъ многаго жду отъ васъ обоихъ, чтобы льстить себя надеждой на то, что достигну своей цѣли» (M-rs Burrell, стр. XXXII, XXXIII).

Въ двухъ другихъ письмахъ Гейера мы находимъ нѣжныя и, странно, почти пророческія слова о Рихардѣ.

«... Дерзость нашего казака [2]), я могу назвать только божественной». 14/I 1814.

«... По Рихардѣ я очень скучаю. Какъ бы мнѣ хотѣлось поиграть съ нимъ часокъ, другой». Дрезденъ, 11/II 1814.

Содержательную характеристику Гейера мы находимъ въ некрологѣ, написанномъ дрезденскимъ литераторомъ Бетгеромъ въ Dresdener Abendzeitung (№ 259, Montag am 29 October 1821, и въ слѣдующемъ номерѣ, отъ 30 октября), и воспроизведенномъ, фотографическимъ путемъ, въ книгѣ г-жи Burrell. «Кто зналъ Гейера—пишетъ Бетгеръ — тотъ всегда былъ въ нерѣшительности, чему отдать предпочтеніе, его разнообразнымъ ли художественнымъ талантамъ, глубинѣ ли его чувства тамъ, гдѣ дѣло шло объ исполненіи долга, или о томъ, чтобы проявить свою любовь къ ближнему... Серьезно относился онъ къ искусству и радости искалъ онъ въ жизни, пока еще жила въ немъ бодрость духа и цѣльная сила жизни». Кромѣ этихъ строкъ Бетгера, образъ Гейера дополняютъ еще воспоминанія его внука, поэта Фердинанда Авенаріуса, которыя, подъ заглавіемъ «R. Wagner, als Kind», были помѣщены въ «Allgemeine Zeitung» (1889). «Это былъ человѣкъ

---

[1]) Копія съ Giordano. Она была пріобрѣтена у Гейера русскимъ посланникомъ въ Дрезденѣ и долгое время висѣла у него въ кабинетѣ.

[2]) Казаки, съ которыми Гейеръ сравнивалъ юнаго Вагнера, были расквартированы въ 1813 году въ Лейпцигѣ и не пользовались благорасположеніемъ нѣмецкихъ бюргеровъ. «Это кара Божья, ниспосланная на насъ», восклицаетъ одинъ изъ современниковъ Гейера.

весь одухотворенный, удивительно симпатичный, рѣдко логичный въ своемъ мышленіи, человѣкъ подлинной геніальности. Когда умеръ другъ его Карлъ-Вильгельмъ Вагнеръ, онъ сдѣлался настоящимъ благодѣтелемъ для его осиротѣвшей семьи. При очень скудныхъ средствахъ къ жизни онъ сумѣлъ обезпечить матеріальное существованіе семьи и старался направить каждаго отдѣльнаго члена ея по той жизненной стезѣ, которая лучше всего соотвѣтствовала особенностямъ его характера».

И Рихардъ Вагнеръ могъ примѣнить и къ себѣ стихъ Гёте: «...Vom Vater hab ich die Statur, des Lebens ernste Streben...» Если онъ принесъ собой въ жизнь тотъ внутренній міръ идеальныхъ подобій, раскрыть которыя въ видѣ художественныхъ образовъ составляло конечную цѣль его жизненнаго пути, то Гейеръ вложилъ въ его душу—какъ это признавалъ самъ Вагнеръ—любовь къ практической дѣятельности артиста. Какъ внѣшнее выраженіе той близости, которая оформила весь духовный обликъ Вагнера, можно указать на то, что Вагнеръ до 14 лѣтъ носилъ фамилію своего отчима и былъ записанъ въ школѣ св. Креста подъ именемъ Рихарда Гейера. Только по переселеніи семьи Іоанны-Розины Вагнеръ обратно въ Лейпцигъ (откуда по смерти перваго мужа она, вмѣстѣ съ Гейеромъ, переселилась въ Дрезденъ), гдѣ жили родственники со стороны семьи Вагнеровъ, Рихардъ вновь принялъ свою первоначальную фамилію. Такимъ образомъ, если первая часть стиха Гёте совершенно примѣнима къ Вагнеру, то вторая его половина вѣрна по отношенію къ его отчиму только отчасти. Ибо внѣшнимъ своимъ видомъ Р. Вагнеръ рѣшительно ничѣмъ не напоминалъ своего отчима. Но и здѣсь можно указать на одну маленькую черту, повидимому незначительную, но очень характерную. А именно, что знаменитый Вагнеровскій баретъ, служившій неисчерпаемымъ источникомъ вдохновенія для разныхъ каррикатуристовъ, былъ заимствованъ имъ у Гейера.

Пестрый міръ кулисъ куда ввелъ своего пасынка еще ребенкомъ Людвигъ Гейеръ, сразу оказалъ глубокое притягательное дѣйствіе на мальчика. Гейеръ, который, впрочемъ, хотѣлъ сдѣлать изъ Рихарда живописца

часто бралъ его съ собой на репетиціи и даже больше того, иногда давалъ ему играть роли дѣтей въ нѣкоторыхъ пьесахъ (напр., въ Вильгельмѣ Теллѣ 19 сентября 1820 года—афиша воспроизведена у госпожи Burrell.) И эти посѣщенія репетицій, это раннее участіе въ сценическихъ постановкахъ, имѣло огромное значеніе для развитія драматическаго генія Вагнера. Еще на пятомъ, шестомъ году своей жизни Вагнеръ вполнѣ освоился съ тѣми приспособленіями, при помощи которыхъ театральное искусство создаетъ иллюзію дѣйствительности на сценѣ, и это удивительное знаніе чисто театральныхъ пріемовъ искусства, которымъ отличаются его первые оперные тексты, несомнѣнно коренятся въ раннемъ его знакомствѣ съ міромъ, что находится по ту сторону рампы.

Когда впослѣдствіи Фридрихъ Ницше ударами того же рѣзца, которымъ онъ изваялъ дивное изображеніе Вагнера (R. Wagner in Bayreuth) пытался разбить статую своего учителя, онъ, какъ извѣстно, все доброе и злое въ характерѣ Вагнера объяснялъ его чисто актерскимъ дарованіемъ и отношеніемъ къ міру лицедѣевъ. Но то, что казалось Ницше въ натурѣ Вагнера только поверхностнымъ комедіанствомъ, было для него источникомъ глубочайшихъ мыслей объ искусствѣ, основой для проповѣди революціи театра. Вагнеръ былъ не только драматургомъ въ литературѣ, но драматургомъ въ жизни и никогда, въ зрѣлые годы, онъ не чуждался, съ высокомѣріемъ знаменитаго писателя, актерской среды, «той среды, въ которой только можно встрѣтить проявленіе подлиннаго энтузіазма» (письма къ Листу). Объ этомъ свидѣтельствуетъ его переписка (особенно письма къ Листу о постановкѣ Лоэнгрина), статьи о театрѣ въ послѣдній періодъ его литературной дѣятельности, страницы воспоминаній, посвященныя Шредеръ-Девріенъ и Шнорру... И, если въ послѣдніе годы своей жизни Вагнеръ написалъ наиболѣе глубокое и вдохновенное объ актерскомъ искусствѣ изъ всего того, что было сказано о театрѣ, если онъ сравниваетъ актера съ священнослужителемъ, ибо оба они являются посредниками между божественной истиной и человѣкомъ, то мы какъ бы видимъ вновь передъ собой вдохновенное лицо ребенка,

съ мистическимъ трепетомъ вмѣстѣ съ отцомъ входящаго въ театръ. Гейеръ казался ему тѣмъ священникомъ, который раздвинулъ передъ нимъ завѣсу, скрывавшую отъ его глазъ видѣнія иного высшаго міра.

Людвигъ Гейеръ скончался 30 сентября 1821 года, когда Рихарду минуло 8 лѣтъ, и дѣло воспитанія мальчика перешло всецѣло въ руки матери Вагнера. Іоганна Розина Пеецъ, не была, подобно матери Гёте, одной изъ одареннѣйшихъ и интереснѣйшихъ женщинъ своего времени, но то немногое, что мы знаемъ о ней, рисуетъ ее намъ человѣкомъ глубокой нравственной воли и яснаго широкаго взгляда на міръ. Несомнѣнно, что аналогично тому, какъ нравственный обликъ Гёте сложился отчасти и подъ вліяніемъ его матери, der Frau Aja, Рихардъ Вагнеръ многія цѣнныя черты своего характера унаслѣдовалъ отъ Іоганны Розины [1]). Съ ней его всю жизнь связывала нѣжная любовь; и когда Вагнеръ говорилъ о своей матери голосъ его становился мягче и задушевнѣе. Эпически спокойно рисуетъ намъ Гёте, въ «Германнѣ и Доротеѣ», идиллію любящаго сына и матери. Вагнеръ свое чувство любви къ матери дѣлаетъ важнѣйшимъ мотивомъ драматическаго дѣйствія, основной силой въ душевной жизни своихъ героевъ. Въ Зигфридѣ, написанномъ недолго послѣ смерти матери (въ 1848 году), мы слышимъ выраженіе неутихшей боли по поводу ея кончины.

Когда бъ я могъ
Свою мать увидѣть,
Мать родную...

Въ Тристанѣ, въ первой концепціи пѣсни Вальтера (Мейстерзингеры), а въ особенности въ Парсифалѣ, слова о матери облечены въ прекраснѣйшіе такты партитуры. Особенно въ Парсифалѣ... среди опьяняющихъ чаръ дѣвушекъ-цвѣтовъ (второе дѣйствіе) Парсифаль съ глубокой тоской при-

---

[1]) Сравненіе это намѣчено у m-rs Burrell. Прибавлю еще, что въ дружбѣ, всю жизнь связывавшей Р. Вагнера съ сестрой его Цециліей, нельзя не увидѣть аналогіи съ судьбой Гёте.

слушивается къ мотиву состраданья, когда съ устъ его срываются печальныя слова: «какъ могъ забыть ты мать свою, милую, нѣжную мать?». И мотивъ этотъ повторяется въ потрясающей траурной музыкѣ въ третьемъ актѣ, заключительномъ актѣ трагедіи любви сына, покинувшаго мать, чтобы изъ страданій и раскаянія выйти побѣдителемъ, принести искупленіе міру.

Еще и понынѣ многіе изъ искреннихъ поклонниковъ Вагнера не хотятъ понять основной темы его обращенія къ друзьямъ, написаннаго ровно 60 лѣтъ тому назадъ, и отрѣшиться отъ того душевно косннаго отношенія къ творческой дѣятельности Вагнера, которое основано на разграниченіи двухъ сферъ, чисто человѣческой интимной и художественно творческой, публичной. «Это разграниченіе», жалуется Вагнеръ, «такъ же безсмысленно, какъ если бы мы отдѣлили другъ отъ друга душу и тѣло человѣка. Несомнѣнно, что художникъ никогда не пользовался любовью, если друзья его, безсознательно и непроизвольно, не любили въ немъ человѣка и, углубляясь въ его художественное творчество, не старались вмѣстѣ съ тѣмъ проникнуть въ міръ его интимныхъ переживаній». Поэтому для насъ особенно интересно будетъ ознакомиться съ письмомъ Вагнера къ его матери (изъ коллекціи г-жи Burrell), показывающее, сколько дѣтской нѣжности, какую потребность любить несъ въ сердцѣ своемъ этотъ человѣкъ, котораго враги называли черствымъ себялюбцемъ, готовымъ жертвовать благомъ даже самыхъ близкихъ ему людей для достиженія своего личнаго благополучія въ жизни. Письмо это совершенно ясно помѣчено 20 сентября 1835 (а не 1830, какъ читаетъ, по не совсѣмъ понятнымъ причинамъ, обозначеніе года Кохъ) и не вошло въ собраніе писемъ къ роднымъ Вагнера. Несмотря на нѣсколько условно сентиментальный тонъ, который—увы!—до извѣстной степени свойственъ многимъ письмамъ Вагнера, и напыщенный піэтизмъ (надо знать, что мать Вагнера была чрезвычайно религіозна), посланіе это все же стройно дополняетъ трезвучіе прекрасныхъ писемъ къ матери, помѣщенныхъ въ той книгѣ.

Магдебургъ, 20 сентября 1835 года.

Безгранично любимая мать моя!

Отъ всей души, всѣмъ существомъ моимъ я переношусь сегодня къ тебѣ, и если письмо мое дойдетъ до тебя только завтра, то мнѣ все же пріятнѣе высказать свое чувство сегодня, когда всѣ твои близкіе должны возблагодарить растроганной душой Господа Бога и молить его о томъ, чтобы онъ еще много разъ далъ намъ встрѣтить вмѣстѣ съ тобой этотъ день, какъ мы того желаемъ и на что мы надѣемся. Да будетъ суждено тебѣ еще часто, часто видѣть приближеніе этого дня, и испытать при этомъ гордое чувство, какъ достойно тебя прошелъ истекшій годъ въ ряду многихъ лѣтъ твоей жизни. О, не ропщи, мать моя, тебѣ Создатель ниспослалъ счастливый жребій. Не ты ли, сохранила жизни то, что подарила ей, въ чистотѣ, благородствѣ и неизмѣнномъ здоровіи. Тебѣ данъ одной, среди немногихъ, дивный подарокъ неба, чистѣйшая душа. И какъ разъ мы, которые больше всего обязаны твоей любви и добродѣтели, глубже всего чувствуемъ это. О, несомнѣнно мы любимъ, цѣнимъ тебя глубоко и, если насъ разъединятъ обстоятельства жизни, въ любви къ тебѣ мы объединимся вновь. Ты будешь для насъ источникомъ счастья и, если судьба вырветъ тебя изъ нашей среды, то память о тебѣ всегда неразрывными узами будетъ соединять насъ.

Сегодня воскресенье, солнечный радостный день. Мы собрались здѣсь цѣлой колоніей [1]), рѣшили весело и беззаботно провести этотъ день: онъ будетъ для насъ праздникомъ. Храни же въ своемъ сердцѣ свою любовь къ намъ, и мы будемъ благодарить тебя, какъ Спасителя нашего, принесемъ ко дню рожденія тѣ лучшія чувства, которыя намъ доступны.

Сердечный искренній привѣтъ отъ твоего Рихарда.

Адресъ: Ея Высокородію Госпожѣ Іоганнѣ Гейеръ, по адресу г-жи Розаліи Вагнеръ въ театрѣ въ Лейпцигѣ, садъ Рейхеля (franco).

[1]) Въ Магдебургѣ въ эти дни гостили сестра Вагнера Клара и ея мужъ.

Die in diesen Bänden enthaltenen Aufzeichnungen sind im Laufe verschiedener Jahre von meiner Freundin und Gattin, welche mein Leben von mir sich erzählt wünschte, nach meinen Dictaten unmittelbar niedergeschrieben worden. Uns beiden entstand der Wunsch, diese Mittheilungen über mein Leben unsrer Familie, sowie bewährten treuen Freunden zu erhalten, und wir beschlossen desshalb, um die einzige Handschrift vor dem Untergange zu bewahren, sie auf unsre Kosten in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren durch Buchdruck vervielfältigen zu lassen. Da der Werth der hiermit gesammelten Autobiographie in der schmucklosen Wahrhaftigkeit beruht, welche unter den bezeichneten Umständen meinen Mittheilungen einzig einen Sinn geben konnte, desshalb auch meine Angaben genau mit Namen und Zahlen begleitet sein mussten, so könnte von einer Veröffentlichung derselben, falls bei unseren Nachkommen hierfür noch Theilnahme bestehen dürfte, erst einige Zeit nach meinem Tode die Rede sein; und hierüber gedenke ich testamentarische Bestimmungen für meine Erben zu hinterlassen. Wenn wir dagegen für jetzt schon einzelnen zuverlässigen Freunden den Einblick in diese Aufzeichnungen nicht vorenthalten, so geschieht diess in der Voraussetzung einer reinen Theilnahme für den Gegenstand derselben, welche namentlich auch ihnen es frevelhaft erscheinen lassen würde, irgend welche weitere Mittheilungen aus ihnen an Solche gelangen zu lassen, bei welchen jene Voraussetzung nicht gestattet sein dürfte.

Richard Wagner.

DIE ERSTE SEITE DER GROSSEN AUTOBIOGRAPHIE RICHARD WAGNERS



X. 4

Письмо это написано въ день рожденія матери. Этотъ день Вагнеръ никогда не пропускалъ безъ того, чтобы не поздравить своей матери въ письмѣ, тонъ которыхъ всегда сохранялъ свой чисто дѣтскій энтузіазмъ. День рожденія матери всегда торжественно праздновался въ семьѣ Вагнеровъ. Въ этотъ день дѣти устраивали маленькіе спектакли и тому подобныя художественныя затѣи въ честь виновницы торжества. Текстъ одного изъ такихъ фестшпилей, сочиненный Гейеромъ, приводитъ госпожа Burrell. Это довольно безсвязная піеса, содержаніе которой гораздо труднѣе понять, чѣмъ чувства любви и преданности, воодушевлявшія автора и исполнителей. Очень забавно очерчены характеры многочисленныхъ дѣтей семьи Гейеръ—Вагнеръ. Рихарду посвящены слѣдующія строки:

Albert: Mit Richarden, glaub ich, hat's auch keine Not:
Der wird ein zweiter Paul Butterbrot.
Der geht seine Wege so ganz im Stillen
Und sucht sich nur den Magen zu füllen.
Ein guter Fresskünstler ist auch nicht so dumm:
Er findet nicht minder sein Publicum.

Какъ извѣстно это предсказаніе не оправдалось въ жизни Вагнера, но тѣмъ не менѣе небольшая драматическая композиція имѣетъ интересъ для жизнеописанія Рихарда Вагнера, рисуетъ намъ очень милый семейный жанръ, полный солнечнаго свѣта и дружбы между дѣтьми, уступившей потомъ мѣсто холоднымъ, почти враждебнымъ отношеніямъ, на которыя такъ жалуется Вагнеръ въ вышеприведенномъ письмѣ. Но зато со стороны матери Вагнеръ постоянно встрѣчалъ чуткое отношеніе къ своей художественной дѣятельности, несмотря на то, что она считала несчастіемъ театральную карьеру ея сына, сочувствіе къ тѣмъ смѣлымъ шагамъ въ жизни, которыхъ онъ не побоялся сдѣлать. Госпожа Burrell приводитъ одно изъ рѣдчайшихъ писемъ матери Вагнера къ его женѣ Миннѣ Планеръ, имѣющее не только интересъ біографическаго уникума, но затрагивающее болѣе глубокія стороны его жизни, показывая, какъ сердечно отнеслась мать Вагнера къ пріѣзжей артисткѣ, бракъ съ которой такъ недружелюбно былъ принятъ его семьей.

Замѣчу, впрочемъ, что опубликованная въ текущемъ году переписка Вагнера съ Апелемъ, рисуетъ намъ Минну Планеръ въ гораздо болѣе симпатичномъ свѣтѣ, чѣмъ то, что мы узнаемъ о ней изъ позднѣйшихъ источниковъ. Хотя письмо это по содержанію своему не представляетъ собой чего либо особенно интереснаго, я все же привожу его цѣликомъ, не имѣя, къ сожалѣнію, возможности передать его характерную орѳографію, ибо съ оффиціально установленнымъ правописаніемъ мать Вагнера была не совсѣмъ въ ладу.

Моя милая Минна!

Еще разъ приношу вамъ мою искреннюю благодарность за то вниманіе и любовь, которую вы удѣлили мнѣ во время моего пребыванія у васъ («währrent meines Aufenlhalts in Ihrrer Nähe»). Мое искреннѣйшее желаніе, чтобы вы дали мнѣ возможность отблагодарить васъ тѣмъ же. Мой милый Германъ, Оттилія и дѣти ждали меня дома, и украсили въ ожиданіи моего пріѣзда мою комнату цвѣтами: бабушка радовалась и была счастлива въ кругу своихъ дѣтей и милыхъ своихъ внуковъ. И мнѣ еще не пришлось ни о чемъ позаботиться самой. Въ воскресенье я буду обѣдать вмѣстѣ съ Юліусомъ у нихъ и буду пить тамъ за ваше здоровье. Моему милому доброму Рихарду шлю свой материнскій привѣтъ и поцѣлуй. Его успѣхи (Getheuen) во всемъ, что онъ предпринимаетъ, дѣлаютъ меня счастливой. Черезъ нѣсколько дней Генрихъ съ женой уѣзжаютъ въ Парижъ. Вмѣстѣ съ этимъ письмомъ я отсылаю вамъ мой долгъ. Видитъ Богъ я хотѣла бы приложить къ этимъ деньгамъ еще сотню. Съ Юліусомъ я еще переговорю относительно браслета. Будьте здоровы и сохраните въ сердцѣ своемъ хотя бы немного любви ко мнѣ.

Ваша мать *I. Гейеръ.*

Лейпцигъ, 15 августа.

Масло стоитъ здѣсь 4 гроша за штуку: у насъ теперь все страшно дорого.

* * *

2 декабря 1822 года (согласно выпискѣ, приводимой госпожей Burrell, а не въ 1823 году, какъ пишетъ Глазенапъ) Рихардъ Вагнеръ, сынъ покойнаго придворнаго артиста Гейера, былъ принятъ въ школу Святого Креста въ Дрезденѣ. Въ этой школѣ Вагнеръ оставался до конца 1827 года, когда вдова Гейера вновь переселилась со своей семьей въ Лейпцигъ. 15 лѣтъ Вагнеръ перешелъ въ школу св. Николая въ Лейпцигѣ и тамошніе педагоги, считая, очевидно, свою школу лучшей дрезденской, сочли необходимымъ перевести Вагнера на классъ ниже, чѣмъ тотъ, въ которомъ онъ учился въ Дрезденѣ. Такая явная несправедливость настолько огорчила честолюбиваго юношу, который былъ раньше старательнымъ и прилежнымъ ученикомъ и въ школѣ считался выдающимся талантомъ «in litteris», что онъ сразу какъ то пересталъ интересоваться филологическими науками, сдѣлался нерадивымъ, наконецъ, въ серединѣ учебнаго года, бросилъ гимназію (училище св. Ѳомы, куда онъ перевелся изъ Николаевскаго училища), не сдавъ выпускного экзамена, и «нерѣшительно» заявилъ директору, что желаетъ въ дальнѣйшелъ изучать музыку. 23 февраля Wilhelm, Richard Wagner (родомъ изъ Лейпцига, Саксонія, посѣщавшій училище св. Ѳомы) вступилъ въ число студентовъ для изученія музыки, какъ гласитъ запись (воспроизведенная г-жей Burrell) въ книгѣ студентовъ лейпцигскаго университета за 1831 годъ.

«Я не думаю», такъ писалъ въ 1872 году Рихардъ Вагнеръ своему другу Ницше, «что можно было бы найти юношу, охваченнаго большимъ энтузіазмомъ по отношенію къ классикамъ, чѣмъ меня, въ тотъ періодъ, когда я посѣщалъ школу св. Креста въ Дрезденѣ. Меня увлекали раньше всего греческая миѳологія и исторія. Но и самое изученіе греческаго языка, которому я удѣлялъ такъ много времени, что почти совершенно забросилъ занятія латинскимъ языкомъ, приковывало къ себѣ все мое вниманіе..... И въ самыя тяжелыя минуты моей жизни, отвлекавшей меня совершенно отъ этихъ занятій, для меня возможность погрузиться въ античный міръ всегда служила настоящимъ благодѣяніемъ, освобождавшимъ меня отъ всѣхъ треволненій жизни».

юный зигфридъ.

Эти строки, написанныя пессимистомъ Вагнеромъ, совершенно гармонируютъ со словами его революцiоннаго манифеста, изданнаго имъ въ 1849 году:

«Мы не можемъ сдѣлать въ искусствѣ ни одного шага впередъ, при извѣстномъ сознательномъ отношенiи къ нему, безъ того, чтобы не раскрылась намъ его связь съ искусствомъ грековъ. Въ сущности говоря, современное искусство только звено въ непрерывной цѣпи художественнаго развитiя Европы, корни котораго лежатъ въ искусствѣ эллиновъ.

Эллинскiй духъ, какъ онъ проявился въ эпоху расцвѣта ихъ государства и искусства, послѣ того, какъ греки, преодолѣвъ примитивную религiю обожествленiя ими природы, религiю ихъ родины Азiи, вознесли на высоту своего религiознаго сознанiя прекраснаго, сильнаго и свободнаго человѣка, нашелъ свое соотвѣтствующее выраженiе въ Аполлонѣ, главномъ, нацiональномъ божествѣ эллинскихъ племенъ».

И въ жизни Рихарда Вагнера эта эллинская идея сильнаго, прекраснаго и свободнаго человѣка была тѣмъ основнымъ мотивомъ, который влекъ его къ художественному творчеству. Чѣмъ ярче проявлялась сущность мiровоззрѣнiя Вагнера, когда онъ, освободившись отъ путъ столь чуждой ему матерiалистической терминологiи, находилъ свое собственное слово для выраженiя тѣхъ идей, которыя онъ принесъ съ собою въ мiръ, тѣмъ глубже раскрывалась передъ нимъ интеллектуальная, аполлиническая основа греческаго искусства, «которое дѣлаетъ изъ искусства эллиновъ искусство общечеловѣческое», вѣчное. Вагнеръ имѣлъ возможность слушать въ университетѣ лекцiи по философiи одного изъ послѣдователей Канта переводчика Аристотеля, Вейссе, и знакомство съ идеями кенигсбергскаго мудреца отразившихся на первыхъ литературныхъ работахъ Вагнера) послужило ему руководителемъ въ пониманiи философiи искусства эллиновъ. Можно указать на цѣлый рядъ параллелей между поэтикой Аристотеля и «оперой и драмой» Вагнера, на его гармоничное пониманiе мiра германскихъ и эллинскихъ миѳовъ (стоитъ только перечитать блестящiя страницы «обращенiя, къ друзьямъ», гдѣ затрагивается

этотъ вопросъ)... Развѣ мысли Вагнера о творчествѣ художника въ «Бетховенѣ» не созвучны съ идеями Платона объ «одержимости» поэта? Но не только въ области философіи искусства, даже въ отдѣльныхъ драматическихъ произведеніяхъ Вагнера можно ясно прослѣдить, какъ формировались тѣ, или иныя отдѣльныя сцены подъ вліяніемъ античныхъ трагиковъ, особенно Эсхила (напримѣръ, въ Валькиріи, Гибели боговъ), и Entwürfe und Fragmente, относящіяся ко времени созданія Кольца, приводятъ какія-то таинственныя сопоставленія героевъ античныхъ трагедій съ именами, взятыми изъ германской миѳологіи. Классическая гимназія въ Дрезденѣ дала Вагнеру такое прочное знаніе греческаго языка, что еще во время написанія «оперы и драмы», въ первомъ томѣ которой Антигона составляетъ исходную точку для важнѣйшихъ теоретическихъ разсужденій, Вагнеръ свободно читалъ въ оригиналѣ Эсхила, въ перепискѣ съ М. Везендонкъ мы находимъ указаніе на его постоянное занятіе Платономъ, діалоги котораго служили любимой темой для обмѣна мыслей въ зимніе вечера въ palazzo Vendramin. И, если въ своемъ музыкальномъ творчествѣ Вагнеръ является непосредственнымъ преемникомъ Баха и Бетховена, если въ области поэтическаго творчества для него основнымъ источникомъ вдохновенія являлись, преображенныя въ духѣ романтизма, преданія родного народа, то на выработку его міровоззрѣнія, его эстетики, рѣшающее вліяніе оказало знакомство съ эллинскимъ міромъ идей. Исходя изъ пониманія античнаго театра въ духѣ чистѣйшаго идеализма, какъ оно сложилось у Лессинга, Шиллера, Гете, онъ осуществилъ свою идею Байрейтскихъ Празднествъ Театра, этихъ олимпійскихъ празднествъ нашего времени [1]).

Наряду съ увлеченіемъ Гомеромъ и античными трагиками Вагнеръ

---

[1]) Объ отношеніи Вагнера къ Аристотелю см. Ges Schriften (4-te Auflage) B. IV 6, 14; къ Платону—Ges Schr. IX, 137; къ Эсхилу—Ges Schr. VII. 99, III, 22, 11, а также R. Petsch: «Das tragische Problem der Ringdichtung» (Wagner-Jahrbuch L. Frankstein'a 1906) и его же: «Der Ring des Nibelungen in seiner Beziehung zur griechischen Tragödie». (Wagner-Jahrbuch 1907). Объ Антигонѣ: Ges-Schr. IV, 58—63.

уже въ бытность свою ученикомъ школы св. Креста познакомился съ драмами Шекспира, котораго онъ еще въ годъ своей смерти назвалъ величайшимъ поэтомъ всѣхъ временъ. Дрезденская драматическая труппа находилась въ эти годы подъ управленіемъ Людвига Тика, который въ 1825 году сдѣлался «драматургомъ дрезденскаго придворнаго театра». Тикъ превратилъ королевскую сцену въ настоящій «шекспировскій театръ», и еще по сегодняшній день саксонскій придворный театръ славится своими художественными постановками пьесъ Шекспира. Какое чарующее дѣйствіе произвело на Вагнера знакомство съ творцомъ современой драмы и къ чему оно привело, мы узнаемъ изъ его автобіографическаго очерка, помѣщеннаго въ I томѣ полнаго собранія сочиненій.

«Однажды я засѣлъ за изученіе англійскаго языка съ той единственной цѣлью, чтобы имѣть возможность читать Шекспира въ подлинникѣ. Я перевелъ монологъ Ромео въ размѣрѣ оригинала. Изученіе англійскаго языка я вскорѣ бросилъ, но Шекспиръ остался моимъ идеаломъ драматурга. Я рѣшилъ написать большую трагедію, которая должна была представить собой нѣчто среднее между Гамлетомъ и Лиромъ. Мой планъ былъ колоссаленъ: сорокъ два человѣка погибало въ перипетіяхъ моей драмы, и при разработкѣ этого плана я принужденъ былъ большинство изъ нихъ ввести, въ концѣ концовъ, на сцену въ видѣ привидѣній, такъ какъ у меня не хватило для послѣдняго акта дѣйствующихъ лицъ. Пьеса эта занимала меня въ теченіе двухъ лѣтъ». Отрывки изъ этой «страшной» драмы госпожа Burrell воспроизводитъ въ своей книгѣ и передаетъ ея содержаніе. «Leubald und Adelaide», такъ называется первая драма Вагнера, представляетъ собой скорѣе нелѣпое подражаніе нѣмецкимъ рыцарскимъ драмамъ, чѣмъ сколокъ съ Шекспира, какъ утверждаетъ самъ авторъ. И, несмотря на юмористическій отзывъ Вагнера о своемъ произведеніи, болѣе близкое знакомство съ нимъ показываетъ, что много отдѣльныхъ чертъ напоминаютъ собой драматическую концепцію Тристана, подобно тому, какъ нѣсколько тактовъ Fis-moll'ной фантазіи, одной изъ первыхъ музыкальныхъ композицій Вагнера, представляютъ собой зародышъ лейтъ-

мотивовъ въ пѣсни любви и смерти. Быть можетъ, тутъ проявилось нѣкоторое вліяніе драмъ Кальдерона, которымъ такъ увлекался въ эпоху созданія Тристана Р. Вагнеръ, и именемъ одного изъ героевъ котораго названо дѣйствующее лицо Лейбальда. Стихи «Лейбальда» ужасны, но написаны они однимъ и тѣмъ же почеркомъ (въ буквальномъ и переносномъ смыслѣ того слова), какъ послѣднія поэтическія произведенія Р. Вагнера. Характерная форма Вагнеровскаго стиха, аллитераціи и своеобразное умѣніе живописать звуками говорятъ намъ о стилѣ его будущихъ произведеній.

Какъ примѣръ аллитераціи, привожу слѣдующій стихъ: Woher um mich dies wonnegleiche Wehn?

Характерную форму вагнеровскаго стиха, эпохи Лоэнгрина, мы можемъ найти въ слѣдующей фразѣ.

So lag mein Vater vor mir auf der Bahre,
Als unsere Liebe fluchend er verschied!

О силѣ трагическаго паѳоса, съ которымъ былъ написанъ Leubald, можно судить по слѣдующему отрывку (Описаніе внѣшности Leubald'а):

Sieh dort, kommt Leubald, feuerglüh'nden Blicks!
Bei Gott, so sah ich niemals ihn.
Von Leuen scheint er die Augen sich gelieh'n zu haben;
Der Wange Glut versengt ihm fast den Bart,
Die Sünde, meint man, stampf er mit den Füssen!
Des Teufels Gottesfurcht wähnte ich eher
Als dies erleben noch zu können!

Драма эта какъ-то попала въ руки сестеръ Вагнера и послужила неисчерпаемымъ источникомъ остротъ и насмѣшекъ надъ юнымъ шекспировдохновеннымъ поэтомъ [1]).

«Когда я заканчивалъ свою трагедію, я услышалъ на концертахъ Gewandhaus'а въ Лейпцигѣ впервые музыку Бетховена къ Эгмонту», такъ про-

[1]) О «Leubald'ѣ» срав. Wagner-Jahrbuch за 1908, статью Koch'а.

должаетъ свою автобіографію Р. Вагнеръ, «впечатлѣніе, произведенное этой музыкой на меня было потрясающимъ. Я увлекся также произведенiями Моцарта, особенно его реквіемомъ. Но музыка къ Эгмонту настолько воодушевила меня, что я рѣшилъ не выпускать въ свѣтъ своей трагедіи, пока не напишу къ ней музыку, вполнѣ ея достойную, вродѣ музыки Бетховена. Я вѣрилъ въ свои силы и не сомнѣвался, что смогу написать необходимую музыку къ драмѣ. Однако, все же я счелъ нужнымъ ознакомиться раньше съ нѣкоторыми правилами генералъ-баса. Чтобы не задерживать себя долго, я раздобылъ себѣ на восемь дней учебникъ генералъ-баса Ложье и ревностно принялся изучать его. Но мои научныя работы не увѣнчались такъ скоро успѣхомъ, какъ я того ожидалъ. Однако, трудности только разжигали меня и оказывали на меня еще большее притягательное дѣйствіе, я рѣшилъ сдѣлаться музыкантомъ... Мнѣ шелъ тогда 16-й годъ и весь я былъ проникнутъ самымъ фантастическимъ мистицизмомъ, благодаря Гоффману, которымъ я тогда зачитывался. Даже днемъ въ какомъ-то полудремотномъ состояніи меня волновали фантастическія видѣнія, среди которыхъ въ конкретныхъ образахъ являлись Терція и Квинта, раскрывая мнѣ свое глубокое значеніе. Все, что я писалъ тогда, отличалось удивительной безтолковостью. Наконецъ-то я получилъ возможность начать изученіе музыки подъ руководствомъ знающаго музыканта. Бѣдному моему учителю было очень трудно со мной, ему пришлось объяснять мнѣ, что тѣ фантастическія видѣнія, въ которыхъ я видѣлъ силы иного міра, были лишь интервалами и аккордами. Что могло сильнѣе огорчить моихъ родныхъ, когда они узнали, что и въ этихъ моихъ работахъ я оказался крайне небрежнымъ? Мой учитель махнулъ на меня рукой и казалось, что ничего путнаго изъ меня не выйдетъ. Я постепенно сталъ терять охоту къ изученію музыки и предпочелъ писать увертюры для большого оркестра, изъ которыхъ одна была исполнена въ лейпцигскомъ театрѣ. Эта увертюра была кульминаціонной точкой моей безтолковости. Для того, чтобы облегчить ея пониманіе тому, кто захотѣлъ бы серьезно заняться изученіемъ этой партитуры, я намѣревался написать ее

тремя разноцвѣтными сортами чернилъ: струнные—красными, деревянные духовые—зелеными и мѣдные духовые—черными [1]). Бетховенская девятая симфонія была лишь Плейелевской сонатой, по сравненію съ фантастической концепціей этой увертюры. При исполненіи ея общему впечатлѣнію особенно вредилъ рѣзкій ударъ въ литавру, регулярно возвращавшійся черезъ каждые четыре такта, фортиссимо. Публика, которая вначалѣ была удивлена настойчивостью литавриста, постепенно стала выражать свое неудовольствіе и, наконецъ, къ великому моему огорченію, признаки самаго веселаго расположенія духа. Первое исполненіе композиціи, написанной мною, произвело на меня сильное впечатлѣніе».

Но вотъ наступила іюльская революція. Вагнеръ сдѣлался горячимъ сторонникомъ возставшихъ и, конечно, музыка отошла для него на задній планъ. Однако-жъ вскорѣ въ немъ опять заговорилъ инстинктъ художника, и онъ почувствовалъ необходимость продолжать систематичное изученіе теоріи музыки. Въ лицѣ кантора Вейнлига, Вагнеръ нашелъ, наконецъ, достойнаго его генія руководителя. Вейнлигъ занималъ мѣсто кантора Thomaschule, мѣсто, освященное навѣки геніемъ І. Себ. Баха. Вагнеръ считалъ учителя величайшимъ контрапунктистомъ своего времени [2]) — насколько онъ правъ, намъ судить теперь трудно—но несомнѣнно, что это былъ замѣчательный преподаватель. О томъ, какова была метода, по которой онъ велъ занятія со своимъ геніальнымъ ученикомъ, какъ онъ сумѣлъ возбудить въ немъ живую любовь и интересъ къ изученію теоріи композиціи, мы узнаемъ изъ недавно опубликованнаго письма Вагнера (изъ интереснѣйшей коллекціи его писемъ, изданныхъ въ 1908 году подъ

[1]) Это распредѣленіе есть какое то предуказаніе характерныхъ новшествъ въ индивидуализаціи отдѣльныхъ групъ оркестра у Вагнера.

[2]) Хр. Вейнлигъ род. въ 1780 году и умеръ въ 1842 году. Онъ написалъ: Theoretisch practische Anleitung zur Fuge (Dresden, bey Rotter). Вагнеръ всю жизнь сохранялъ о немъ благодарную память не только, какъ объ учителѣ, но и какъ объ человѣкѣ. Въ знакъ уваженія къ его памяти онъ посвятилъ свой «Liebesmahl der Apostel» вдовѣ Вейнлига.

заглавіемъ: «Briefe an Freunde und Zeitgenossen») къ лейпцигскому режиссеру Гаузеру и по личнымъ воспоминаніямъ основателя лондонскаго Вагнеръ—ферейна Edward Dahnreuther'a, которыя приводитъ въ своей книжкѣ: «Рихардъ Вагнеръ и Лейпцигъ» Евг. Сегницъ. «Вейнлигъ не имѣлъ особой методы», расказываетъ Вагнеръ, «но это былъ человѣкъ очень яснаго ума и прекрасный практикъ. Вѣдь, въ самомъ дѣлѣ, нельзя научить человѣка искусству писать музыку. Можно только разсказать ученику, какими путями шла музыка, чѣмъ она стала и такимъ образомъ развивать вкусъ молодого человѣка. Такъ поступалъ и Вейнлигъ со мною, онъ выбиралъ какую-нибудь піесу, обыкновенно Моцарта, обращалъ мое вниманіе на ея конструкцію, на соотношеніе отдѣльныхъ частей въ ней, на важнѣйшія модуляціи, на число и особенности темъ, на общій характеръ темпа и затѣмъ задавалъ мнѣ задачу: напишите піесу въ столько-то тактовъ, раздѣлите ее на извѣстное количество частей съ соотвѣтствующими модуляціями, возьмите столько-то темъ, того или иного характера. Въ такомъ же духѣ онъ задавалъ мнѣ задачи по контрапункту, каноны, фуги; онъ анализировалъ вмѣстѣ со мной для примѣра какую-либо піесу до мельчайшихъ деталей и давалъ мнѣ указанія, какъ слѣдуетъ браться за работу. Но изученіе теоріи музыки въ настоящемъ смыслѣ слова заключалось въ томъ, что Вейнлигъ терпѣливо и тщательно просматривалъ то, что я писалъ самъ. Съ безконечной добротой онъ указывалъ мнѣ на недостатки моей работы и объяснялъ мнѣ, почему необходимы тѣ, или иныя измѣненія. Я вскорѣ понялъ, что онъ считалъ хорошимъ и мнѣ удалось добиться того, что мои работы стали нравиться ему. Онъ отпустилъ меня со словами: «вы научились стоять на своихъ собственныхъ ногахъ».—Первыя удачныя работы Вагнера, понравившіяся Вейнлигу, были напечатаны у Брейткопфа и Гертеля и вторично переизданы недавно (1905) этой фирмой. Композиціи эти соната для рояля ор. 1 (b-dur) и полонезъ ор. 2 (d-dur) не представляютъ собой ровно ничего интереснаго даже для ярыхъ вагнеріанцевъ. Это хорошая, аккуратная, но чрезвычайно безцвѣтная ученическая работа, и указаніемъ того курьеза, что существуетъ «русское»

переложеніе полонеза d-dur (написаннаго въ подражаніе Веберу), сдѣланное Гензельтомъ для рояля въ 2 руки, можно кажется, исчерпать все то, что представляетъ интересъ по отношенію къ этимъ двумъ работамъ. Нѣсколько содержательнѣе третья композиціи Вагнера, фантазія fis-moll (изданіе Kahnt'a 1905), написанная нѣсколько позднѣе, и волнующая своимъ тристановскимъ романтизмомъ, близостью къ бетховенскимъ симфоніямъ и неожиданно утонченными гармоническими и мелодическими оборотами, овѣивающими насъ какими-то предчувствіями болѣе позднихъ композицій Вагнера. Но, если эти небольшія композиціи имѣютъ интересъ только для историка музыки, то первая его c-dur'ная симфонія представляется намъ уже предразсвѣтной зарей восходящаго солнца, общечеловѣческаго искусства Вагнера. Симфонія эта была начата тоже подъ руководствомъ Вейнлига и закончена въ мартѣ 1832 году. Въ четвергъ 10 января 1833 г. на программѣ (фотографическое воспроизведеніе у г-жи Burrell) 12 абонементнаго концерта появилось имя Вагнера, симфонія котораго была поставлена во главѣ вечера. Несмотря на прекрасный успѣхъ, который имѣло это произведеніе Вагнера (о чемъ свидѣтельствуютъ отзывы современника, приводимыя г-жей Burrell), оно при жизни Вагнера публично исполнялось только одинъ разъ, а именно, въ Прагѣ, въ тамошней консерваторіи, и послѣ этого лишь ровно 50 лѣтъ спустя, въ 1882 г., въ день рожденія Козимы Вагнеръ, передъ интимнымъ кружкомъ друзей въ Венеціи. Партитура этой симфоніи еще до сихъ поръ не издана: она затерялась. Партитура же, по которой она исполнялась въ Венеціи, была составлена А. Зейдлемъ на основаніи нотнаго матеріала, сохранившагося въ Лейпцигѣ, и въ концѣ этого года будетъ выпущена въ свѣтъ. Самой партитуры, въ теперешнемъ ея видѣ, предпослано слѣдующее предисловіе: «Партитура-манускриптъ этой симфоніи до сихъ поръ еще не найдена. Настоящее изданіе напечатано съ партитуры, составленной А. Зейдлемъ, на основаніи сохранившагося нотнаго матеріала. По ней Мейстеръ дирижировалъ исполненіемъ ея въ Венеціи (1882).

Въ виду того, что подготовляется къ печати полное собраніе музы-

кальныхъ произведеній Рихарда Вагнера, издатели считаютъ необходимымъ включить въ него и это юношеское его произведеніе».

Хотя эта партитура будетъ выпущена въ свѣтъ только въ текущемъ году, симфонія Вагнера кромѣ абонементнаго концерта въ Лейпцигѣ исполнялась еще въ сезонѣ 1887—88 въ разныхъ городахъ Европы. Послѣ этого она больше не появлялась на программахъ концертовъ и только въ этомъ году была вновь предоставлена наслѣдниками Вагнера для этой цѣли Никишу, который исполнилъ ее на 8 филармоническомъ концертѣ этого сезона въ Берлинѣ (13 февраля 1911), гдѣ мнѣ удалось ее прослушать [1]).

Несомнѣнно, что Вагнеръ, въ концепціи этой симфоніи точно слѣдовалъ методѣ Вейнлига и потому это его произведеніе слишкомъ явно подражаетъ симфоніямъ того великаго мастера, творенія котораго онъ считалъ образцомъ для подражанія. И, конечно, вся эта симфонія можетъ раньше всего служить доказательствомъ того, какъ Вагнеръ внимательно изучалъ партитуры Бетховена, которыя онъ зналъ до мельчайшихъ деталей [2]). Но есть въ ней нѣчто, что Вагнеръ имѣлъ ужъ не отъ Бетховена, а отъ самаго Господа Бога. Это раньше всего та удивительная внутренняя, идейная цѣльность, съ какой написано это юношеское произведеніе, придающая ей какой то особый, не чувственный полетъ. Во второй части, очень красивой по своей мелодикѣ, мы слышимъ ужъ такіе обороты, которые потомъ встрѣчаемъ въ Зигфридѣ и Гибели боговъ. И вся эта музыка такъ великолѣпно инструментована, что даже послѣ Тристана и Мейстерзингеровъ она интересуетъ своимъ богатствомъ и сочностью чисто инструментальныхъ эффектовъ, напоминая своимъ колоритомъ скорѣе Шуберта и Вебера (духовые), чѣмъ творца девятой симфоніи...

Въ одной изъ парижскихъ новеллъ Рихардъ Вагнеръ объясняетъ намъ почему его первая симфонія сдѣлалась послѣдней. «Я отказался подражать Бетховену: его послѣдняя симфонія казалась мнѣ завершающимъ

---

[1]) Симфонія была исполнена въ концѣ сезона Никишемъ также и въ С.-Петербургѣ, въ концертѣ 31 марта.

[2]) Недаромъ его родные звали его въ ту пору «beethoventoll».

звеномъ великой эпохи въ исторіи искусства. Никому не дано перейти предѣла, положеннаго Бетховеномъ, и въ области симфоніи никому не удастся больше завоевать самостоятельнаго значенія». Мы не можемъ не почувствовать всей субъективности этихъ словъ; мы знаемъ, что иныя силы, чѣмъ чисто музыкальныя, влекли Рихарда Вагнера къ новымъ берегамъ, что Аполлонъ потребовалъ отъ него иныхъ жертвъ. Вспомнимъ о томъ странномъ пророчествѣ, которое было высказано въ 1813 году, въ годъ рожденія Вагнера, Жанъ Паулемъ, въ предисловіи къ «Phantasiestücke in Callots Manier» Э. Т. А. Гоффмана.

«До сихъ поръ богъ солнца своей десницей отдавалъ даръ поэтическаго, а шуйцей даръ музыкальнаго творчества двумъ такъ далеко другъ отъ друга отстоящимъ людямъ, что мы и понынѣ мечтаемъ лишь о художникѣ, который могъ бы создать настоящую оперу, написать одновременно музыку и текстъ». Такъ говорилъ ясновидецъ-поэтъ и таинственный смыслъ его, словъ для насъ становится особенно понятнымъ, если принять во вниманіе, что они написаны въ Байрейтѣ, у подножія того самаго зеленаго холма, гдѣ Рихардъ Вагнеръ построилъ новый театръ для постановокъ своихъ музыкальныхъ драмъ. И именно это признаніе Вагнера говоритъ намъ о томъ, что онъ сознаnъ двуединую сущность своего творческаго генія. Намъ становится понятнымъ, что Вагнеръ долженъ былъ овладѣть способностью говорить на абстрактномъ языкѣ музыки, который дается только упорнымъ трудомъ и знаніемъ симфоническихъ формъ, ибо лишь сліяніемъ средствъ выраженія музыки со средствами выраженія драматической поэзіи, онъ могъ выполнить завѣты Аполлона, которыми преисполнилась душа его съ ранняго дѣтства. Отказъ отъ художественныхъ исканій въ области чистой симфонической музыки знаменуетъ собой начало новой эпохи въ творчествѣ Вагнера. И на рубежѣ этой новой эпохи г-жа Burrell обрываетъ свое жизнеописаніе байрейтскаго мастера.

Мы видѣли, какими богатыми матеріалами пользовалась госпожа Burell при составленіи своей біографіи Вагнера. Но что придаетъ особенный, я бы сказалъ злободневный, интересъ ея книгѣ, это тѣ свѣдѣнія, кото-

рыя она сообщаетъ о большой автобіографіи Вагнера. Автобіографія эта была напечатана въ 1874 году въ художественной типографіи G. A. Bonfantini въ Базелѣ подъ наблюденіемъ Фр. Ницше въ количествѣ 15 экземпляровъ и предназначалась для интимнѣйшихъ друзей Вагнера. Впослѣдствіи къ ней былъ прибавленъ еще одинъ дополнительный томъ, обнимающій періодъ отъ 1861 до 1869 года. Въ данную минуту мы знаемъ, что домъ Ванфридъ рѣшилъ выпустить въ свѣтъ [1]) эту автобіографію представляющую собой единственный источникъ для знакомства съ жизненными путями и душевнымъ міромъ Вагнера, и въ виду напряженнѣйшаго вниманія, съ которымъ все культурное общество ждетъ появленія этой книги, особый острый интересъ представляетъ то, что передаетъ о ней госпожа Burell.

«Непереплетенный экземпляръ, полученный мною прямо изъ типографіи, находится въ моемъ владѣніи. Книга эта снабжена очень страннымъ заглавнымъ листомъ, на которомъ не помѣщено ни имени автора, ни типографа, напечатавшаго ее. Имя «Рихардъ Вагнеръ» появляется лишь въ концѣ предисловія, а въ концѣ каждаго тома имѣется помѣтка: Базель, Печатано въ типографіи Г. А. Бонфантини. Были отпечатаны три тома. Первый, 1812—1842, содержитъ 339 страницъ, второй, 1842—1850, содержитъ 358 страницъ и третій, 1842—1861, содержитъ 318 страницъ. Эти три тома дали, вѣроятно, поводъ къ созданію легенды, что напечатано только 3 экземпляра: одинъ для Вагнера, второй для Листа, третій для короля Баварскаго. Въ письмѣ, приводимомъ ниже, Вагнеръ говоритъ о 15 экземплярахъ, въ двухъ другихъ о 18 экземплярахъ. Типографъ помѣстилъ свое имя на заглавномъ листѣ, однако, Вагнеръ, въ письмѣ отъ 21 ноября 1870, высказалъ пожеланіе, чтобы онъ снялъ оттуда свое имя и перенесъ его на конецъ книги». Госпожа Burell приводитъ далѣе текстъ французскаго письма Вагнера къ Bonfantini, въ которомъ онъ проситъ ти-

[1]) Въ изданіи Bruckmann'a въ Мюнхенѣ и одновременно въ русскомъ переводѣ (издательство „Грядущій день“).

пографа, принять мѣры, чтобы текстъ книги не былъ разглашенъ въ виду того, что она предназначается исключительно для интимнѣйшихъ друзей его».

Далѣе госпожа Burrell помѣщаетъ въ своей книгѣ фотографическое воспроизведеніе заглавнаго листа и предисловія автобіографіи [1]).

На заглавномъ листѣ перваго тома имѣется надпись:

Mein Leben.
Erster Theil.
1813—1842.

а подъ нею изображеніе кречета (Geyer), несущаго щитъ, украшенный семью звѣздами, гербъ, выбранный Вагнеромъ для своей семьи.

Текстъ предисловія слѣдующій:

«Воспоминанія, содержащіяся въ этихъ трехъ томахъ, были записаны моей женой и другомъ, которая просила меня разсказать ей мою жизнь, непосредственно подъ мою диктовку. Мы оба пожелали сохранить эти записки о моей жизни для нашей семьи и испытанныхъ преданныхъ друзей. Чтобы уберечь единственную рукопись отъ уничтоженія мы рѣшили напечатать ее въ очень небольшомъ количествѣ экземпляровъ. Такъ какъ значеніе, составленной такимъ образомъ автобіографіи заключается въ полной правдивости, съ какой она написана, что единственно и придаетъ ей серіозное значеніе, и ввиду того, что всѣ мои сообщенія снабжены точнымъ указаніемъ именъ и датъ, то къ опубликованію ея, въ случаѣ, если у потомства сохранится еще интересъ къ содержанію книги, можетъ быть приступлено только черезъ извѣстный промежутокъ времени послѣ моей смерти. Объ этомъ я намѣреваюсь дать моимъ наслѣдникамъ точныя указанія въ своемъ завѣщаніи. Если же мы дали свое разрѣшеніе ознакомиться съ этими записками нѣкоторымъ надежнымъ друзьямъ, то сдѣлали это только, исходя изъ того предположенія, что ими руководитъ совершенно

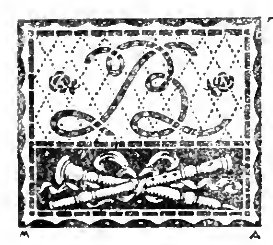
[1]) Воспроизводимыхъ также въ видѣ иллюстраціи къ данной статьѣ.

чистый интересъ къ ихъ содержанію и мы сочли бы величайшимъ для себя оскорбленіемъ, если какія либо свѣдѣнія изъ этой книги были бы переданы такимъ лицамъ, относительно которыхъ нѣтъ основанія сдѣлать такого рода предположеніе». *Рихардъ Вагнеръ.*

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

СПБ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. АРАБАЖИНА.



Ъ текущемъ году театры не могутъ порадовать достоинстомъ и количествомъ новыхъ пьесъ русскихъ драматурговъ. Двѣ новинки новаго драматическаго театра — пьесы Горькаго «Чудаки» и «Васа Желѣзнова» успѣха не имѣли. О «Gaudeamus» Андреева мы уже говорили. Въ Маломъ театрѣ шла комедія-сказка Е. И. Чирикова, имѣвшая заслуженный успѣхъ, какъ пьеса, написанная хорошимъ языкомъ, съ большимъ знаніемъ народной поэзіи и современнаго народнаго творчества, пьеса не чуждая красоты, юмора, тонкихъ наблюденій, свѣжая, задушевная, но не чуждая и элемента каррикатуры и злободневности. Въ Александринскомъ театрѣ поставили давно уже извѣстную, но наново передѣланную драму Найденова «Дѣти Ванюшина».

Мы живо помнимъ впечатлѣніе, произведенное этой драмой при первомъ ея появленіи на сценѣ. Объ авторѣ сразу заговорили. Его сочное, искреннее дарованіе, его темпераментъ какъ-то сразу встрѣтили общее одобреніе и сочувствіе. Въ молодомъ драматургѣ зачуяли талантъ.

Самая драма произвела впечатлѣніе своей правдивостью, жизненностью, искренностью тона. Она, видимо, затронула сердца обывателей темой близкой и больной,—старой, но вѣчно юной темой о семейныхъ отношеніяхъ. Затронула и ударила по сердцамъ. Въ этомъ отношеніи Найде-

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

въ среду, 15-го декабря,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ:

Въ 1-й разъ:

ДѢТИ ВАНЮШИНА,

драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ, С. А. Найденова
(4-е дѣйствіе – новый варіантъ).

Заслуженные артисты ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ исп. роли: „Клавдія"—Г-жа Савина, „Ванюшиной"—Г-жа Стрѣльская, „Ванюшина"—Г. Давыдовъ

Дѣйствующія лица:

Александръ Егоровичъ Ванюшинъ, купецъ, членъ городской управы	Г-нъ Давыдовъ.
Арина Ивановна, его жена	Г-жа Стрѣльская.
Константинъ } их дѣти	Г-нъ Лерскій.
Алексѣй } их дѣти	Г-нъ Владиміровъ.
Клавдія } их дѣти	Г-жа Савина.
Людмила } их дѣти	Г-жа Потоцкая.
Аня } их дѣти	Г-жа Домашева.
Катя } их дѣти	Г-жа Прохорова.
Елена, племянница Ванюшина. . . .	Г-жа Панчина.
Павелъ Сергѣевичъ Щеткинъ, мужъ Клавдіи, чиновникъ	Г-нъ Петровскій.
Степанъ Өеодоровичъ Красавинъ, мужъ Людмилы, довѣренный богатой московской фирмы	Г-нъ Судьбининъ.
Авдотья, экономка въ домѣ Ванюшина	Г-жа Чижевская.
Акулина, горничная	Г-жа Рачковская.

Нѣсколько человѣкъ приказчиковъ и артельщикъ.

Дѣйствіе происходитъ въ одномъ изъ большихъ губернскихъ городовъ.

Режиссеръ Г. Петровскій.

Начало въ 8 час. веч.

Билеты можно получать въ кассѣ Александринскаго театра, съ 10-ти час. утра.

новъ прямой продолжатель традицій Островскаго, но, конечно, въ болѣе современныхъ условіяхъ купеческаго быта. Изображаетъ онъ нравы провинціальнаго купечества, но провинціальный бытъ въ наше время телеграфовъ и желѣзныхъ дорогъ не такъ уже отсталъ отъ столичнаго и спеціально московскаго.

Намъ пришлось видѣть «Дѣтей Ванюшина» на одномъ изъ первыхъ представленій въ Москвѣ, въ театрѣ Корша, и мы лично были свидѣтелями того сильнаго впечатлѣнія, какое произвела эта пьеса на публику. Послѣ извѣстнаго объясненія съ отцомъ его младшаго сына Алексѣя у публики лица были красны отъ волненія и слезъ; въ углу фойэ какой-то высокій пожилой мужчина нервно прижималъ къ своей груди гимназиста, вѣроятно сына, и громко рыдалъ...

Очевидно, настроенія автора были жизненны, правдивы, подсказаны пережитымъ, видѣннымъ, непосредственно захватившимъ самого драматурга. И въ этомъ громадное достоинство драмы Найденова. Сюда необходимо прибавить еще и много другихъ достоинствъ. Выведены живыя лица, данъ рядъ картинъ и мѣткихъ наблюденій; нарисованъ развалъ современной семьи.

Дѣти — тамъ на верху; родители — внизу. Никакой внутренней связи ни съ родителями, ни другъ съ другомъ. Родственное чувство осталось только какъ форма, не обязывающая къ дружбѣ и участію, но дающая право говорить и дѣлать взаимныя непріятности. Зависть, вражда, равнодушіе другъ къ другу, подглядываніе другъ за другомъ, наускиваніе стариковъ на дѣтей—вотъ черты быта современнаго купечества—той среды которую изучалъ Найденовъ.

Родительская власть по прежнему опирается на авторитетъ денегъ, — любовь исчерпывается заботами о ѣдѣ и отправкой дѣтей въ школы; центръ интересовъ—дѣло, купеческія торговыя заботы.

Но рядомъ съ этими старыми чертами жизни семьи, сообщившими и дѣтямъ черствость, равнодушіе и озлобленіе въ ихъ взаимныхъ отношеніяхъ, въ семьѣ проглядываетъ, помимо, можетъ быть желанія и со-

знанія автора, что-то другое, свидѣтельствующее о глубокомъ разложеніи семьи, обнаруживаются какія-то органическіе элементы ея распада.

Молодой Алексѣй захваченъ кутежами и дешевымъ развратомъ, двѣ сестры-гимназистки тоже опытны и свѣдущи болѣе, чѣмъ того требуетъ возрастъ. Старшій сынъ Константинъ,—черствый, бездушный человѣкъ, влюбленный только въ себя и мечтающій о родствѣ съ генеральской семьей. Молодая дѣвица (по первому варіанту) выходитъ замужъ и смѣло и цинично сообщаетъ жениху, что онъ для нея будетъ не первый. Все разваливается, все врозь. Семья раскрыла всѣ свои щели и отверстія, и въ нихъ врывается что-то новое, уличное, модное, несимпатичное. И главное,—что хотя бы и вкривь и вкось, но проснулась индивидуальность каждаго члена семьи, и воля членовъ младшаго поколѣнія не хочетъ гнуться передъ волей главы семьи. Впрочемъ, Найденовъ не ищетъ и не дѣлаетъ широкихъ выводовъ.

Вся бѣда не въ томъ, что рядъ внѣшнихъ и внутреннихъ причинъ колеблетъ устои старой семьи, вся бѣда лишь въ томъ, что дѣти живутъ на верху, а родители внизу, что не хватаетъ родителямъ ласковаго вниманія къ дѣтямъ, теплоты, сердечности. Нужно только лишній разъ поговорить по душѣ, выслушать раскрывающееся къ добру и къ исповѣди юное сердце, и все пойдетъ на ладъ. Безъ окриковъ, а мягкостью, сердцемъ создавать нужно отношенія къ дѣтямъ, и исчезнетъ свара и злоба, и исправятся кривые, хромые душою, завистливые и черствые, и семья наладится...

Не видитъ, однако, этого счастливаго будущаго самъ Найденовъ,—какъ художникъ, а не какъ «мыслитель». Всѣ попытки примиренія съ дѣтьми старика Ванюшина ни къ чему не приводятъ, только съ Алексѣемъ, ушедшимъ изъ семьи въ Петербургъ для вольной трудовой жизни, удается помириться отцу,—съ остальными дѣтьми все осталось по прежнему, и видя развалъ семьи, Ванюшинъ лишаетъ себя жизни. По новому варіанту онъ отправляется сыномъ вмѣстѣ со своей женой наверхъ, гдѣ его ждетъ параличъ, а внизу устраивается по новому Константинъ съ женой,—генеральской дочкой.

Въ исполненіи этой пьесы труппой Александринскаго театра многіе усмотрѣли устарѣніе ея персонала. Но тутъ произошло вполнѣ понятное недоразумѣніе. Ожидали отъ исполнителей тѣхъ же образовъ, съ которыми свыклись въ исполненіи «Дѣтей Ванюшина» труппой Корша, пріѣзжавшей въ Петербургъ и дѣйствительно прекрасно сыгравшейся въ этой пьесѣ. Но увидѣли совсѣмъ другое. Прежде всего старики Ванюшины—отецъ,—г. Давыдовъ и мать—г-жа Стрѣльская получили иной, самобытный и присущій дарованію заслуженныхъ артистовъ характеръ. Въ толкованіи Давыдовымъ Ванюшина выдвинуты симпатичныя черты на первое мѣсто: мягкость, душевность, доброта Ванюшина. Онъ не столько деспотъ, сколько жертва нѣсколько отсталыхъ воззрѣній своей среды и профессіи. Онъ былъ занятъ всегда своимъ дѣломъ; какъ и всѣ, не обращалъ вниманія на своихъ дѣтей, проглядѣлъ ихъ и не замѣтилъ ихъ душевнаго роста, а когда они выросли духовными калѣками, онъ спохватился, но было уже поздно... Тѣмъ не менѣе, старикъ Ванюшинъ не закоренѣло-отсталый человѣкъ; онъ успѣлъ понять самаго юнаго изъ своихъ сыновей, сблизился съ нимъ, уступилъ ему въ его требованіяхъ, уступилъ искренне и безповоротно. Жизнь Ванюшина отца непоправима только потому, что она уже прожита и прошлаго не вернешь.

Давыдовъ-Ванюшинъ хорошій, но уже дряхлый, разбитый человѣкъ; его жалко; и чувствуешь, что впереди у него полная безнадежность и только—могила.

Такое толкованіе роли, очень типичное и характерное, проведено маститымъ артистомъ послѣдовательно и выдержано отъ начала до конца.

Г. Давыдовъ ярко выдѣляется въ этомъ смыслѣ отъ другихъ исполнителей роли Ванюшина на столичныхъ сценахъ и въ особенности отъ артиста Коршевской труппы въ Москвѣ г. Свѣтлова, который освѣщалъ иныя черты Ванюшина—черты самодурства, подчеркивалъ извѣстную сухость и дѣловитость Ванюшина, велъ роль въ болѣе бодромъ тонѣ. Ванюшинъ Свѣтлова болѣе антипатиченъ, Ванюшинъ Давыдова мягче, человѣчнѣе, проще.

Совершенно въ томъ же духѣ и въ полномъ соотвѣтствіи съ замысломъ г. Давыдова и г-жа Стрѣльская даетъ типъ симпатичной старушки, мягкой, доброй, простоватой, лишенной права голоса, не въ силу деспотизма супруга, а по органическому сліянію съ нимъ нѣжно-любящей жены, свыкшейся съ потребностью жить однимъ умомъ и одной волей и даже однимъ чувствомъ со своимъ мужемъ.

Она, напримѣръ, не въ силахъ примириться съ тѣмъ, что Алеша покидаетъ семью, она горько плачетъ и проситъ мужа убѣдить сына, что этотъ отъѣздъ въ столицу не нуженъ, но отецъ коротко говоритъ ей:

— Такъ нужно!

И покорная Арина Ивановна сразу-же примиряется съ тѣмъ, что самъ мужъ, глава дома, считаетъ необходимымъ.

Остальные исполнители ведутъ свои роли соотвѣтственно установившемуся на нихъ взгляду и сложившейся традиціи.

Г-жа Савина не пощадила себя, чтобы создать отвратительный типъ и нравственной и физической калѣки,—старшей дочери Ванюшина—Клавдіи. Г-жа Потоцкая рисуетъ намъ образъ пустой, бездушной и легкомысленней женщины, мирящейся съ дикаремъ мужемъ, когда онъ подкупаетъ ее деньгами и «собственной» коляской.

И дома плохо и у мужа плохо. Но у мужа въ домѣ все-же кое-какія перспективы открываются для женскаго ума и женскихъ хитростей.

Красавина играетъ г. Судьбининъ въ красочныхъ чертахъ обычнаго типа купца-практика,—дикой, но практической натуры, взвѣшивающей все на деньги. Онъ и за безчестіе возьметъ, и съ женой красивой примирится, потому что такъ, по коммерціи, выгодно.

Аню и Катю играютъ г-жи Домашева и Прохорова. Типъ милой гимназистки, чуть чуть уже испорченной, но наивной и граціозной, способной на добрые порывы, данъ и той и другой артисткой.

Трогательную жертву безсердечія Константина Ванюшина Елену играетъ г-жа Панчина. Экономку Авдотью играетъ г-жа Чижевская, горничную Акулину—г-жа Субботина. Остальныя роли распредѣлены такъ

Константинъ — г. Лерскій, Алексѣй— г. Владиміровъ, Павелъ Щепкинъ— г. Петровскій. Г. Петровскій и режиссировалъ пьесу.

Въ новомъ сокращенномъ видѣ пьеса не выиграла. При сокращеніи пришлось пожертвовать интересной фигурой современной дѣвицы съ пятнышкомъ—невѣсты Константина, о чемъ нельзя не пожалѣть.

II.

Слѣдующей новинкой театра былъ «Жуликъ» г. Потапенка.

Это легкая, бытовая комедія, написанная г. Потапенкомъ съ мягкимъ малорусскимъ юморомъ и жизненной наблюдательностью. Авторъ не моралистъ. Онъ не осуждаетъ, онъ только наблюдаетъ. Онъ снисходителенъ къ людямъ и ихъ грѣшкамъ и часто видитъ хорошее тамъ, гдѣ другіе высказали бы одно осужденіе.

Комедія «Жуликъ» интересна, какъ попытка дать характеристику современнаго общества съ его жаждой наживы, легкимъ отношеніемъ къ вопросамъ морали и большой снисходительностью къ побѣдителямъ, если они даже изъ «жуликовъ».

Такимъ побѣдителемъ-жуликомъ является нѣкто Юрій Платоновичъ Громбицкій, попавшій въ тюрьму въ качествѣ ученаго лѣсовода, поступившаго съ ввѣренными ему лѣсами не столь научно, сколь коммерчески, но безъ надлежащихъ полномочій. Вотъ онъ уже на свободѣ, полонъ новыхъ плановъ и энергіи. Отъ него всѣ отворачиваются: жуликъ! Прокуроръ не подаетъ ему руки въ домѣ его родного дядюшки. И только молодая вдовушка Агнія Васильевна Лихонина заинтересовывается имъ и беретъ его подъ свое покровительство, выказывая неодобреніе грубому поступку прокурора.

Но вотъ Громбицкому удается заинтересовать мѣстное общество громаднымъ предпріятіемъ. Мѣстная рѣка богата желѣзомъ. Минеральный источникъ можетъ потечь чистымъ золотомъ, если устроить хорошій курортъ. Городъ оживетъ. Обыватели станутъ богачами. Отношеніе къ Громбицкому рѣзко мѣняется. Отнынѣ онъ самый желанный человѣкъ. Къ

нему жмутся всѣ въ сладкой надеждѣ наживы. Темный дѣлецъ превращается въ самаго уважаемаго человѣка. Общество постановляетъ подать ходатайство о возстановленіи жулика въ гражданскихъ правахъ. Его поддерживаютъ и въ Петербургѣ, гдѣ новымъ курортомъ заинтересованъ модный докторъ Аркадій Стоустовъ, и въ родномъ городѣ за него хлопочетъ прокуроръ, тотъ самый, который не подалъ жулику руки, а теперь протягиваетъ обѣ, чтобы получить пай.

И въ самомъ дѣлѣ, какая разница между жуликами и обывателями? По мнѣнію той среды, которую рисуетъ Потапенко,—ровно никакой. Всякое хорошее дѣльцо требуетъ жулика. Всякая нажива сопряжена съ обманомъ и хищничествомъ. Отецъ прижимаетъ сына—Стоустова, и цинично и откровенно обираетъ дѣльца племянника, требуя себѣ невѣроятное количество паевъ и, увѣренный, что тотъ, въ качествѣ жулика, себя не обидитъ и охулки на руку не положитъ. Дядя ограбилъ племянника,—племянникъ ограбитъ акціонеровъ и т. д. Жена жулика, горячо любящая своего мужа, занимаетъ, съ вѣдома и одобренія мужа, щекотливое мѣсто секретаря при выжившемъ изъ ума богачѣ-старикѣ, мечтающемъ о лестномъ положеніи городского головы въ орденахъ, лентахъ и бѣлыхъ штанахъ.

Почтенный дядюшка, по родственному прижавшій племянника въ трудную минуту и ограбившій его, дружески пьетъ съ нимъ вино, и получая изъ его рукъ наполненную рюмку, позволяетъ себѣ шутки, отъ которыхъ морозъ пробѣгаетъ по спинѣ.

— Смотри не отрави меня,—дружески и вполнѣ добродушно замѣчаетъ онъ.

И вы чувствуете, что въ этой милой шуточкѣ скрывается громадная бытовая правда: дядя вполнѣ допускаетъ возможность отравы, и племянникъ дѣйствительно не остановится передъ такимъ «сильнымъ» средствомъ, если это будетъ необходимо для успѣха дѣла.

Таковы люди, такова и мораль. Жулики и убійцы смѣшались въ комедіи съ честными обывателями и съ алчущими наживы, и всѣ другъ о другѣ самаго нелестнаго мнѣнія.

Пьеса Потапенка написана задолго до первыхъ извѣстій о процессѣ де Ласси и поразительно напоминаетъ этотъ процессъ, только en beau и съ инымъ результатомъ. Тамъ, благодаря неудачному отравленію вскрылась вся муть жизни, въ которой погружены дѣльцы, аферисты, арапы, шулера и жулики, пользующіеся до поры до времени общимъ уваженіемъ согражданъ и родныхъ, опасающихся, однако, бесѣды другъ съ другомъ въ темномъ лѣсу или дружески рекомендованнаго доктора... Эти дѣльцы берутся за крупныя дѣла огромнаго государственнаго и патріотическаго значенія и «балансируя на граняхъ уголовнаго права» при удачномъ стеченіи обстоятельствъ превращаются въ маститыхъ гражданъ, а при неудачѣ—въ жильцовъ своеобразной alma mater—тюрьмы и каторги.

Г. Потапенко прибѣгаетъ къ своеобразному и весьма остроумному способу иллюстраціи своей мысли,—пріему, который сдѣлалъ бы честь самымъ талантливымъ драматургамъ. Самъ «герой пьесы» вскрываетъ истинную сущность и истинное достоинство того общества, въ которомъ онъ дѣйствуетъ и «творитъ», но которое въ глубинѣ души онъ презираетъ.

Курортъ открытъ. Тысячи больныхъ пріѣзжаютъ на лѣчебный сезонъ. Врачи и обыватели, въ особенности пайщики, предвкушаютъ доходы. Вдругъ «жуликъ» объявляетъ собранію, что онъ всѣхъ обманулъ: вода не цѣлебная, а анализъ ея свойствъ имъ поддѣланъ.

Всѣ въ ужасѣ. Рушится дѣло, погибнутъ капиталы. Сначала накидываются съ остервененіемъ на жулика, но потомъ принимаютъ рѣшеніе все покрыть, держать въ тайнѣ истину и продолжать наживаться на довѣрчивыхъ посѣтителяхъ. Тогда жуликъ сообщаетъ, что онъ пошутилъ, и составъ воды дѣйствительно цѣлебный...

Своеобразная особенность пьесы—нѣсколько легкое, почти шутливое отношеніе къ фальши и неправдамъ жизни—и къ самому «жулику». Въ сущности, жуликъ у Потапенка очень хорошій человѣкъ. Дѣло имъ создано хорошее, полезное для больныхъ, обогащающее обывателей. А пріемы организаціи дѣла,—и раздача паевъ нужнымъ людямъ, и реклама, и городскія интриги, и околпачиваніе старика-богача при помощи жены—все

это необходимыя условія каждаго дѣла, все это требуется «техникой» дѣла и все это уже не такъ мрачно... Далѣе флиртъ собственной жены со старикомъ селадономъ не идетъ дальше поцѣлуевъ руки. Доктора получаютъ свой «законный» процентъ, членъ управы свой процентъ, въ общемъ-же городъ преуспѣваетъ, и да здравствуетъ энергія и предпріимчивость.

Enrichissons-nous!

Пьесу можно было бы сократить: для пяти актовъ въ ней мало матеріала.

Въ исполненіи пьесы не встрѣтилось никакихъ трудныхъ толкованій, запутанныхъ психологій и непонятныхъ типовъ.

Г. Аполлонскій далъ типъ юркаго, нѣсколько мелковатаго плута. Въ немъ нѣтъ шири, размаха, не видно, чѣмъ создано то обаяніе, которымъ онъ пользуется среди согражданъ, и можно думать, что только одинъ апетитъ къ наживѣ и создаетъ ему симпатіи. Но такое толкованіе роли отвѣчаетъ тексту, въ которомъ только говорится объ обаяніи жулика, но это обаяніе не иллюстрируется фактами. Г. Давыдовъ изобразилъ въ старикѣ Стоустовѣ тонкаго мошенника-дѣльца, который никогда не зарывается, бьетъ всегда навѣрняка, умѣетъ смиряться, отступать, но въ нацѣленную и намѣченную добычу онъ вцѣпляется мертвой хваткой. Это типичный хищникъ и лицемѣръ. Онъ не пощадитъ даже сына родного, если это возможно...

Г-жа Мичурина даетъ интересный типъ барыни—дѣльца, сохраняющей чистоту своей привязанности къ мужу среди очень щекотливыхъ и тонкихъ обстоятельствъ своей секретарской дѣятельности у старика Черпатова; впрочемъ, эту задачу въ значительной степени облегчаетъ г-жѣ Мичуриной, исполнитель роли Василія Васильевича Черпатова—г. Петровскій который играетъ его полной развалиной: бѣлый какъ лунь, дряхлый, со стеклянными глазами, заикающійся и забывающій нужныя слова, онъ дѣйствительно не внушаетъ опасеній и не можетъ создать какія нибудь непріятныя украшенія на лбу мужа хорошенькой секретарши. Г. Юрьевъ высту-

19  11

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ СРЕДУ, 19-го ЯНВАРЯ,

БЕНЕФИСЪ ХОРА.

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ,

съ участіемъ заслуженнаго артиста
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

г. СОБИНОВА,

представлено будетъ,

въ первый разъ:

БОГЕМА.

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, муз. Пуччини, перев С. И. М.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Рудольфъ, поэтъ . . . . г. Собиновъ.
Марсель, живописецъ . . . . г. Грызуновъ.
Шонаръ, музыкантъ . . . . г. Лосскій.
Коллинэ, философъ . . . . г. Петровъ.
Бенуа, домохозяинъ . . . . г. Фигуровъ.
Альциндоръ, богатая особа . . . . г. Пироговъ.
Мими . . . . г-жа Нежданова.
Мюзетта . . . . г-жа Балановская.
Парпиньоль . . . . г. Толчановъ.
Таможенный сержантъ . . . . . . г. Ждановъ.
Таможенный солдатъ . . . . г. Алексѣевъ 2.
Разносчикъ . . . . г. Марковъ 2.

Капельмейстеръ **Эмиль Куперъ.**

Сценическая постановка гг. Собинова и Шкафера.

Декораціи по эскизамъ академика К. А. Коровина,
работы г. Овчинникова.

Костюмы по рисункамъ академика К. А. Коровина и
В. В. Дьячкова, работы: женскіе—г-жи Брилліантовой,
мужскіе—г. Науіокайтиса, обувь—г. Пироне.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11 ч.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп. А. А. Левенсонъ.
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

палъ въ роли пожилого врача, столичной знаменитости, чуть чуть уставшаго душею и сердцемъ, но большого практика и тоже дѣльца. Сухой. холодный, расчетливый карьеристъ.

Г. Новинскій игралъ роль прокурора,—важнаго, сановнаго, почти барина. Въ послѣднемъ актѣ «баринъ»—онъ-же блюститель закона—пилъ на брудершафтъ съ «жуликомъ».

Г-жа Потоцкая—молодая вдовушка, энергичная, неглупая, по своему свободолюбивая. Она за право материнства — вовсе не считаетъ нужнымъ покрыть грѣхъ дочери спѣшнымъ бракомъ съ юнымъ студентомъ (г. Владимировъ). Юную, увлекающуюся, очаровательную молодую дѣвушку, отдавшуюся чарамъ любви, играетъ г-жа Ведринская. Богатую домовладѣлицу и свѣтсткую даму играетъ г-жа Н. Васильева. Пройдоху Хмырина, члена управы, даетъ К. Яковлевъ. Г. Всеволодскій даетъ вѣрную и типичную фигуру пронырливаго и почтительнаго адвоката, пролѣзающаго въ юристъ-консульты новаго предпріятія.

III.

Третьей новинкой сезона была одноактная пьеска Ю. Бѣляева «Красный кабачекъ». Милая изящная бездѣлушка, свидѣтельствующая о любви автора къ старой костюмной Россіи и его своеобразной фантазіи. Дѣйствіе происходитъ въ Петербургѣ въ 1798 году, ровно черезъ годъ послѣ того, какъ скончался знаменитый баронъ Мюнхаузенъ. Въ красномъ кабачкѣ кутитъ пожилой вельможа, старый кутила, покровитель молодыхъ актрисъ или какъ ихъ тогда называли фигурантокъ,—князь Курмышевъ (г. Давыдовъ). Съ нимъ два пріятеля гвардейскіе офицеры Загорскій (г. Ходотовъ) и Смоляковъ (г. Юрьевъ). Ихъ общество услаждаютъ три хорошенькихъ артистки: Лиза Огонькова (г-жа Есиповичъ), Дуня Слезкина (г-жа Ведринская, потомъ Домашева) и Ольга Шумихина (г-жа Тиме); съ ними и бывшая актриса съ недвусмысленной фамиліей Повитухиной (г-жа Чижевская).

Идетъ русскій кутежъ. Безтолковый, грубый, излишне пьяный и невеселый. Разговоръ переходитъ на стараго балагура и враля Мюнхау-

зена. Въ шутку вызываютъ его тѣнь, и вдругъ раздается стукъ и подъ звуки завывающей мятели появляется самъ Мюнхаузенъ (г. Ге). Всѣ непріятно поражены, по русскому обычаю прежде всего спрашиваютъ у «проходимца» паспортъ. Но Мюнхаузенъ быстро убѣждаетъ общество своими шутками и разсказами, что онъ подлинный Мюнхаузенъ. Только онъ одинъ можетъ такъ держать въ очарованіи многочисленное общество. Онъ вскружилъ всѣмъ головы, заставилъ видѣть въ табакеркѣ разные города и даже самихъ себя въ дѣтствѣ, заволновалъ фантазію, увлекъ и развеселилъ. Грубая встрѣча смѣнилась быстрымъ переходомъ къ дружбѣ. Всѣ въ восторгѣ, вино льется рѣкой и опьяняетъ. Когда всѣ засыпаютъ, Мюнхаузенъ произноситъ похвалу фрау лжи, скрашивающей жизнь, и тихо исчезаетъ. Холодный сѣрый разсвѣтъ пробуждаетъ опьянѣвшихъ кутилъ; пора домой, къ печальной дѣйствительности; но долго еще кутящая компанія не можетъ опомниться отъ милаго и неожиданнаго сновидѣнія.

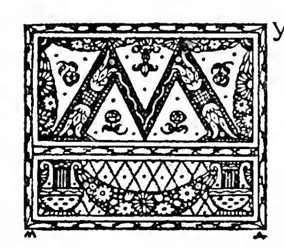
Пьеса поставлена г. Мейерхольдомъ, декорацію писалъ г. Головинъ.

Г. Мейерхольдъ перенесъ дѣйствіе въ темный, полуосвѣщенный и неуютный подвалъ. Слышна вьюга, завываніе вѣтра красиво сливается съ звуками стариннаго вальса, имитирующаго музыку табакерки. Подъ эти звуки, точно въ искусственной шкатулкѣ съ музыкой, пляшутъ молодыя актрисы, напоминая искусственныя, а не живыя фигурки. Общій темпъ постановки замедленный. Нѣтъ внутренняго оживленія, движенія, дѣйствія; этотъ недостатокъ слѣдуетъ, впрочемъ, отнести къ недостатку драматическаго элемента у самого автора.

Въ томъ-же спектаклѣ идутъ подъ несмолкаемый хохотъ публики двѣ очаровательныя пьесы нашихъ мастеровъ сцены: «Провинціалка» Тургенева и «Свадьба» Чехова.

ИТОГИ СИМФОНИЧЕСКАГО СЕЗОНА.

Ник. ФИНДЕЙЗЕНА.



УЗЫКАЛЬНАЯ жизнь, покоющаяся въ провинціи еще на прежнихъ патріархальныхъ устояхъ, въ столицахъ эволюціонируетъ очень замѣтно. Симфоническій сезонъ въ Петербургѣ, только что закончившійся, ясно показываетъ, что концертная дѣятельность у насъ развивается все шире и шире и интересъ къ серьезной музыкѣ сталъ захватывать болѣе широкіе и разнообразные слои общества. Правда, концертированіе (вѣрнѣе,—устройство концертовъ) начало пріобрѣтать отчасти характеръ индустріи, далекій отъ прежняго художественнаго наслажденія. Стараніе *привлечь публику*, хотя бы и вовсе лишенное спекулятивнаго характера (отъ этого вполнѣ свободны администраціи всѣхъ нашихъ большихъ концертныхъ предпріятій), создаетъ въ этомъ дѣлѣ своего рода погоню за приманками для большой публики—въ качествѣ ли выдающихся дирижеровъ и солистовъ, или хотя бы наиболѣе интересныхъ и заманчивыхъ, благодаря спросу музыкальнаго дня или европейской рекламѣ,—произведеній. Въ концѣ концовъ, цѣль этихъ приманокъ—таже погоня за публикой или, въ значительно меньшей мѣрѣ,—погоня за популярностью и успѣхомъ. Однако, несмотря на всѣ приманки и замѣтно усилившуюся за послѣдніе годы рекламу (совершенно излишнюю и вовсе не достигающую цѣли), несмотря, также, на значительный ростъ населенія и влеченіе его къ музыкальнымъ удовольствіямъ,—публики *не хватаетъ* на всѣ предлагаемые ей у насъ концерты. При существованіи другихъ—серьезныхъ или менѣе культурныхъ развлеченій, публика не въ состояніи наполнить зала дважды въ недѣлю въ дни симфоническихъ концертовъ (иной разъ случалось до 4-хъ такихъ концертовъ въ недѣлю!),—это во первыхъ; во вторыхъ, публика въ достаточной мѣрѣ обладаетъ чутьемъ, чтобы распознать истинно художественное и привлека-

тельное на общемъ фонѣ приманокъ и рекламы. И наконецъ, въ третьихъ, гг. администраторы нѣкоторыхъ концертовъ сами испортили часть публики раздачей безплатныхъ билетовъ, практикуемой иногда въ весьма широкихъ размѣрахъ. Создавъ такой контингентъ «безплатной публики», его уже ничѣмъ не превратишь въ публику, платящую за свое удовольствіе, хотя бы серьезное и художественное. Это явленіе сдѣлалось настолько обычнымъ въ нашей музыкальной жизни, что я не могъ обойти его молчаніемъ.

Сравнительно съ тѣмъ, что представляла собой концертная жизнь въ Петербургѣ лѣтъ 10—20 тому назадъ и что даютъ симфоническіе концерты въ наши дни—разница необычайная. Традиціонныя 10 симфоническихъ собраній Русскаго Музыкальнаго Общества и нѣсколько случайныхъ оркестровыхъ концертовъ, не считая 3—4 русскихъ симфоническихъ концертовъ М. Бѣляева, проходившихъ при полупустомъ залѣ—вотъ почти все, что предлагалось вниманію серьезной концертной публики. Теперь, исключая серіи воскресныхъ общедоступныхъ концертовъ гр. А. Д. Шереметева (но тоже, нерѣдко, съ очень отвѣтственной и выдающейся программой) и тѣхъ же русскихъ симфоническихъ концертовъ, въ послѣдніе годы завоевавшихъ наконецъ публику,—въ Петербургѣ существуетъ 3 самостоятельныхъ концертныхъ учрежденія большого масштаба. Подсчитывая же общее количество симфоническихъ вечеровъ, мы увидимъ, что въ минувшемъ сезонѣ:

Имп. Русское Музык. Общ. дало 9 симф+5 экстр., всего	14	концертовъ.
А. И. Зилоти далъ 7 абонем.+6 экстр., всего	13	»
С. А. Кусевицкій далъ.	8	»
Гр. А. Д. Шереметевъ далъ воскресныхъ	12	»
Придворный Оркестръ (2,—не считая серіи собраній «Музык. Новостей») и Оркестръ Маріинскаго театра (2) дали	4	»
Частныхъ симфон. вечеровъ было устроено не менѣе . .	10	»

а всего состоялось болѣе 60 симфон. концертовъ!

Въ данномъ случаѣ насъ интересуетъ только симфоническая дѣятельность трехъ главнѣйшихъ концертныхъ учрежденій: Музыкальнаго Общества, А. Зилоти и С. Кусевицкаго. Невольно дѣятельность каждаго изъ нихъ стала конкурирующей къ остальнымъ. Концерты А. Зилоти были основаны вполнѣ независимо отъ традиціонныхъ симфоническихъ собраній Музыкальнаго Общества и завоевали свою собственную публику (особенно въ періодъ общественнаго кризиса 1905—06 гг.), тѣмъ болѣе что эти концерты устраивались въ Дворянскомъ собраніи, а Музыкальное Общество дѣйствовало въ собственномъ зданіи. Упадокъ концертной дѣятельности Общества, совпавшій съ тѣми же годами 1905—06, заставилъ его обратиться въ прошломъ сезонѣ (1909—10) къ С. Кусевицкому и предоставить послѣднему устраивать концерты, подъ флагомъ Общества, въ томъ же *Дворянскомъ Собраніи* (но по средамъ, во избѣжаніе столкновенія симфоническихъ «субботъ» двухъ различныхъ концертныхъ учрежденій) и тѣмъ самымъ упразднить, временно, собственное безплатное помѣщеніе. Минувшій сезонъ видоизмѣнилъ эту комбинацію и объединилъ трехъ конкурентовъ (а съ добавленіемъ администраціи гр. Шереметева — даже четырехъ!) въ одномъ и томъ же залѣ Дворянскаго Собранія! А. Зилоти остался при своихъ субботахъ; Музыкальное Общество пожелало остаться для абонементной серіи своихъ симфон. концертовъ въ томъ же залѣ Дворянскаго собранія и взяло часть средъ; другую часть взялъ С. Кусевицкій, отдѣлившійся теперь отъ Музык. Общества и устраивающій собственные концерты. Прежніе союзники пошли въ разбродъ.

Музыкальное Общество, отказавшееся отъ историческихъ концертовъ, устраивавшихся въ сезонѣ 1909—10 гг., сохранило собственный симфоническій оркестръ. Такимъ образомъ, оказалось, что каждая концертная администрація имѣла самостоятельный оркестръ: въ концертахъ А. Зилоти участвуетъ оперный оркестръ Маріинскаго театра; С. Кусевицкій составилъ оркестръ изъ свободныхъ отъ службы музыкантовъ (для будущаго сезона онъ организуетъ самостоятельный оркестръ); графъ Ше-

реметевъ имѣетъ свой постоянный оркестръ. Обратимся къ симфонической дѣятельности названныхъ 3-хъ главныхъ концертныхъ учрежденій.

Музык. Общество устроило, какъ было сказано, двѣ серіи концертовъ: 9 абонементныхъ въ залѣ Дворянскаго собранія и 5 экстренныхъ въ залѣ Консерваторіи. Для первыхъ были приглашены дирижеры: Э. К. Млынарскій (2 концерта), А. К. Глазуновъ (1), Г. Шнэфохтъ (1), К. Шевильяръ (1), и В. И. Сафоновъ (4); для второй серіи: Г. Ветцлеръ (1), М. Гольденблюмъ (2), К. Шевильяръ (1) и Г. Шнэфохтъ (1). Болѣе серьезная программа и болѣе выдающіеся солисты пришлись на долю абонементныхъ концертовъ. За то болѣе интересными по новизнѣ программы оказались нѣкоторые изъ экстренныхъ. Послѣдніе, къ сожалѣнію, привлекали недостаточно публики, отчасти благодаря тому, что устраивались въ необычный день--по понедѣльникамъ и, такимъ образомъ, не разъ случалось, что на одну недѣлю выпадали 4 различныхъ симфоническихъ концерта!

Въ программахъ симфоническихъ собраній Музыкальнаго Общества доминировали: *Бетховенъ* (III, IV и V симфоніи, фортепіанный концертъ Es-dur), *Шуманъ*, которому былъ посвященъ цѣликомъ 8-й концертъ (во главѣ—Es-dur'ная симфонія), *Чайковскій* (IV и VI симфоніи, Франческа), *Брамсъ* (Рапсодія ор. 58, концерты фортепіанный B-dur и скрипичный D-dur) и *Глазуновъ* (IV и VIII симфоніи, увертюра «Карнавалъ»); изъ другихъ мастеровъ—*Вагнеръ* (вступленіе и антрактъ изъ «Мейстерзингеровъ», Charfreitagszauber изъ «Парсиваля»), *Рих. Штрауса* (симфон. поэмы «Also sprach Zarathustra» и «Tod und Verklärung»); остальные композиторы были представлены единичными произведеніями; болѣе содержательно: *Бахъ*—кантатой, и *Мошковскій*—растянутой и скучной программной симфоніей «Іоанна д'Аркъ», которую можно не включать въ серьезную симфоническую программу. Въ незначительной мѣрѣ освѣжили программу произведенія чешскихъ (Смѣтана, Дворжакъ) и польскихъ композиторовъ, (Стойовскій, Носковскій), съ которыми выступилъ Э. Млынарскій; но образцы послѣднихъ оказались или обрывочными, или достаточно знако-

мыми. Въ общемъ, въ настоящее время такую программу едва ли нельзя назвать вполнѣ консервативной, за малымъ исключеніемъ. Въ отношеніи художественной передачи выдѣлились концерты съ участіемъ Сафонова, наиболѣе даровитаго и серьезнаго изъ современныхъ русскихъ дирижеровъ — мастера въ оркестровомъ дѣлѣ и въ толкованіи исполняемыхъ произведеній. Укажу только на странное соединеніе въ *одно цѣлое* двухъ совершенно различныхъ по характеру отрывковъ Вагнера изъ двухъ разныхъ оперъ—вступленія III дѣйствія «Мейстерзингеровъ» и эпизода Св. Вечери изъ «Парсиваля», и исполненныхъ (въ одномъ изъ концертовъ) слитно, одинъ за другимъ, даже безъ паузы! Съ остальными дирижерами симфоническихъ собраній наша публика хорошо знакома, кромѣ Млынарскаго, добросовѣстнаго музыканта, но не глубокаго и не увлекающаго оркестръ дирижера.

Изъ солистовъ на первомъ планѣ придется поставить піаниста А. Гёнъ, получившаго премію на послѣднемъ рубинштейновскомъ конкурсѣ. Это артистъ съ законченной техникой, великолѣпнымъ «рубинштейновскимъ» ударомъ (какъ оживилъ онъ передачей 1-й части рубинштейновскаго концерта d-moll, какъ напомнилъ онъ въ немъ великаго Антона Григорьевича!), вдумчивый, изящный, часто захватывающій своимъ увлеченіемъ. Остальные солисты этихъ концертовъ не идутъ съ нимъ въ рядъ. Ни Сандра Друкеръ (слабоватая, неровная передача прекраснаго концерта Брамса), ни г-жа Волави (подъ профессорскій метрономъ разыгравшая концертъ Шумана), ни Борисъ Камчатовъ (техника ради техники!), ни болѣе скромный, хотя и вполнѣ музыкальный, піанистъ Н. Рихтеръ не оставили достаточнаго впечатлѣнія. Болѣе выдался Фр. Ламондъ дѣльный и вдумчивый исполнитель бетховенскихъ произведеній. Скрипачъ М. Прессъ— не болѣе какъ хорошій техникъ; солировавшая въ альтовой партіи брамсовской рапсодіи Л. Кобыляцкая извѣстна по своимъ концертнымъ выступленіямъ и по прекрасному голосу и по музыкальности передачи.

Программы *экстренныхъ концертовъ* Музыкальнаго Общества, какъ было сказано, болѣе выдѣлились новизной и разнообразіемъ. Ими ком-

пенсировалась консервативная неподвижность симфоническихъ собраній того же Общества. Здѣсь нашли себѣ мѣсто и представители модернизма (великолѣпный и увлекательный монологъ изъ «Электры» Р. Штрауса; пьесы Дебюсси, д'Энди, Брюно, Шабріэ, Э. Бэге, Регера), и «Итальянская серенада» Г. Вольфа—рано угасшаго, даровитаго композитора, мало знакомаго нашей публикѣ, и симфоніи Балакирева (I-я), Гліэра (II-я), Рахманинова (II-я), Кауна (II-я) и Сенъ-Санса (III-я), и русскія новинки: Глазунова (небольшія и незначительныя по музыкѣ «Балетная сцена» и былина «Изъ Калевалы»), Вышнеградскаго (своеобразная по замыслу симфоническая поэма «Черная»), А. Танѣева (отрывки изъ новой его оперы «Метель») и др. Эти концерты внесли замѣтное оживленіе въ дѣятельность Музыкальнаго Общества, и можно только пожелать, чтобы они продолжались. Наибольшей цѣльностью программы отличился концертъ подъ управленіемъ К. Шевильяра, посвященный перечисленнымъ выше французскимъ авторамъ. Изъ солистовъ пальма первенства осталась за талантливой г-жей Кузнецовой, выступившей въ первомъ концертѣ (романсы, арія изъ «Чародѣйки» Чайковскаго).

Концерты А. Зилоти въ минувшемъ сезонѣ остались на прежней высотѣ. Тоже преобладаніе новѣйшихъ произведеній, выдающихся и интересныхъ солистовъ и дирижеровъ. Сравнивая ихъ съ концертами С. Кусевицкаго, наблюдается любопытный фактъ. А. Зилоти какъ бы отвоевалъ себѣ право на преимущественную пропаганду творчества *С. Рахманинова*; С. Кусевицкій съ нынѣшняго сезона тоже спеціализировался на *А. Скрябинѣ*, произведенія котораго до сихъ поръ главнымъ образомъ появлялись въ русскихъ симфоническихъ концертахъ (Бѣляева). Такъ, въ нынѣшнемъ сезонѣ А. Зилоти посвятилъ Рахманинову свой заключительный концертъ (на долю Скрябина также пришелся послѣдній концертъ С. Кусевицкаго), въ которомъ, кромѣ второй симфоніи, впервые были сыграны — симфоническая поэма «Садъ смерти» и третій фортепіанный концертъ. Оба опуса принадлежатъ къ послѣднему по времени періоду творчества Рахманинова,— типичные образцы котораго онъ далъ въ своихъ *вторыхъ* — сонатѣ, кон-

цертѣ и симфоніи. Отпечатокъ холодности, разсудочности, при вполнѣ зрѣломъ мастерствѣ, лишь временами прерывается болѣе энергичнымъ и властнымъ, или болѣе мягкимъ и поэтичнымъ оттѣнкомъ неподдѣльнаго чувства (лучшій образецъ этого рода Рахманиновъ далъ въ своемъ фортепіанномъ Тріо, посвященномъ памяти Чайковскаго). Но у него все благородно, все звучитъ стройно, красиво, увѣренно и элегично. Рахманиновъ поэтъ элегическаго настроенія, но болѣе стройнаго, одухотвореннаго и мужественнаго, чѣмъ Аренскій; безъ слабостей и тривіальностей послѣдняго. Прототипъ его увлеченія—если Рахманинову вообще присуще увлеченіе—Чайковскій—свободнѣе, глубже, патетичнѣе въ своей скорби. Элегія Чайковскаго *поетъ,* какъ живой человѣческій голосъ; элегичность Рахманинова *застываетъ* въ красивыхъ скульптурныхъ формахъ...

Изъ другихъ новинокъ концертовъ А. Зилоти вполнѣ интересно было прослушать «Фантазію» Лёкё, рапсодію Brigg-Fair Деліуса, «Вивіану» Шоссона, Traumgesicht Мелартина и, въ особенности, своеобразную по конструкціи и тематизму A Pagan Poem Лёфлера; симфонія—Витковскаго и Pavane—Равеля впечатлѣнія не произвели. Еще меньше удовлетворило знакомство съ творчествомъ *Габр. Форэ*, представленнаго въ его симфоническомъ и камерномъ стиляхъ; произведенія эти оказались скучными и вполнѣ дюжинными. Изъ русскихъ новинокъ возбудили интересъ: сюита изъ балета «Жаръ птица» Иг. Стравинскаго, довольно яркая по инструментальному колориту, «Танецъ Амазонки» А. Лядова, уступающій прошлогоднимъ новинкамъ того же автора, но, какъ и все у Лядова, звучащій отлично; удачной по работѣ оказалась и «Драматическая фантазія» М. Штейнберга. Молодой авторъ еще не освободился отъ извѣстнаго вліянія своихъ учителей. Если среди остальныхъ авторовъ программы А. Зилоти указать на имена Баха, Вивальди, Бетховена, Моцарта, Шумана, Брамса, Листа, Вагнера, Р. Штрауса, Чайковскаго, Глазунова и Балакирева (недавняя кончина его была почтена исполненіемъ прекрасной «Тамары»), мы увидимъ, что эта программа отличается эклектичностью, временами даже извѣстной пестротой. Памятными остались въ сезонѣ, кромѣ рахманиновскаго вечера, концертъ

съ участіемъ Шаляпина (въ этотъ вечеръ была исполнена чудесная «Симфонія Данте» Листа; удивительно и вполнѣ въ стилѣ итальянской оперы-буффъ Шаляпинъ спѣлъ моцартовскую арію Лепорелло), Изаи и концерты подъ управленіемъ Фел. Моттля («Пасторальная» Бетховена и «Danse Macabre» Листа, съ великолѣпно сыгранной Зилоти фортепіанной партіей,— повторенной къ большому удовольствію публики). Въ остальныхъ концертахъ выступили дирижеры Менгельбергъ, Вейнгартнеръ, а также авторы указанныхъ раньше произведеній—Глазуновъ, Рахманиновъ и Форе; солировали— Збруева, Нежданова, Л. Мартель, Гальстонъ, Арно, Казальсъ, Капе, Казадезюсъ и др. Концерты Зилоти имѣютъ собственную физіономію и свою публику. Ихъ главная задача—знакомить публику съ хорошими солистами и новѣйшими произведеніями. А. Зилоти даетъ болѣе широкій—и внѣ всякой партійности—доступъ молодымъ русскимъ авторамъ. Это заслуга немаловажная. Пожелаемъ еще, чтобы учредитель этихъ концертовъ вспомнилъ о продолженіи своей прежней миссіи—популяризировать у насъ творчество Баха. Больше музыки стараго кантора св. Ѳомы! Больше свѣтлой, бодрящей, божественно-мудрой и чистой его полифоніи, уносящей и возвышающей насъ отъ праздной суеты и исканія потемокъ или свѣтовыхъ эффектовъ; больше музыки Баха, хотя бы иной разъ и въ ущербъ чему-либо новому, болѣзненному и кричащему...

Концерты С. Кусевицкаго отличались серьезностью и художественностью направленія. Наименѣе урегулированной оказалась дирижерская часть, благодаря внезапному отъѣзду О. Фрида, замѣненнаго сначала Менгельбергомъ, а затѣмъ молодымъ мангейскимъ дирижеромъ Г. Боданскимъ, уравновѣшеннымъ и толковымъ музыкантомъ. Такимъ образомъ главная доля концертовъ пришлась на долю ихъ учредителя. С. Кусевицкій сдѣлалъ большіе успѣхи въ дѣлѣ дирижированія. Онъ умѣетъ держать въ рукахъ оркестръ и вполнѣ передаетъ ему свою волю, а музыкантъ онъ даровитый и увлекающійся. Концерты его не пестрѣли массой мелочей, но были зато содержательны. Въ одномъ концертѣ—прародительница програмнаго симфонизма—«Фантастическая» Берліоза и весь «Манфредъ»

Шумана, съ высокохудожественнымъ декламаторомъ Л. Вюльнеромъ во главѣ; въ другомъ—II и IX-я симфоніи Бетховена; въ третьемъ—2 симфоніи Скрябина. Это достаточно полнозвучно, ярко, художественно Гораздо лучше, чѣмъ перемѣшать Скрябина съ Мендельсономъ, Генделя или Шумана съ какимъ-либо профессоромъ оркестровой магіи и т. д. Симфоніи II, VIII и IX — Бетховена, IV-я — Брамса, «Фантастическая» — Берліоза, V-я — Шуберта, IV-я — Чайковскаго, «Шехеразада»—Римскаго-Корсакова, таковъ основной фонъ программы концертовъ Кусевицкаго. Доминировалъ въ нихъ, какъ было сказано, Скрябинъ (Экстазъ, II-я симфонія, «Прометей»), эффектно закончившій серію этихъ концертовъ. Творчество наиболѣе яркаго изъ русскихъ модернистовъ въ самомъ разгарѣ. Рѣшительно, безапеляціонно къ нему нельзя отнестись ни въ ту, ни въ другую стороны. Многое въ немъ привлекаетъ, еще болѣе увлекаетъ, но также многое оставляетъ холоднымъ, неудовлетвореннымъ, даже при повторномъ слушаніи произведенія. «Прометей» былъ сыгранъ — и сыгранъ великолѣпно—С. Кусевицкимъ здѣсь впервые. Онъ не вызвалъ протестовъ, какъ въ Москвѣ, но не озарилъ и той радостной надеждой сильнаго будущаго, какъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, «Божественная поэма» того же Скрябина. Съ каждымъ новымъ произведеніемъ очень даровитаго и несомнѣнно оригинальнаго композитора выростаютъ техническія трудности его полифоническаго письма, но онѣ не приносятъ болѣе свѣжихъ и глубокихъ *музыкальныхъ* идей. Впрочемъ, мы можетъ быть еще не достаточно прислушались къ нимъ. А еще лучше было бы, если бы ими можно было *проникнуться*...

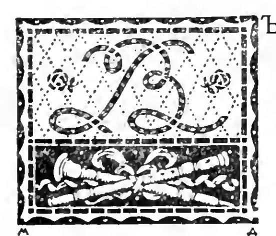
Солистами концертовъ С. Кусевицкаго выступили Годовскій, Ф. Крейслеръ, А. Кусевицкій, М. Дебожи и А. Рубинштейнъ (также обратившій на себя вниманіе на послѣднемъ рубинштейновскомъ конкурсѣ) большинство—артисты первой марки.

Въ заключеніе моей хроники отмѣчу печальный фактъ — *отсутствія* русскихъ симфоническихъ концертовъ въ нынѣшнемъ сезонѣ. Въ декабрѣ былъ устроенъ экстренный, юбилейный, по случаю исполнившагося

25-лѣтія концертовъ и издательской фирмы М. Бѣляева (съ программой, посвященной основателямъ новой русской школы, изъ которой и выросло, впослѣдствіи, прекрасное «бѣляевское дѣло»), но обычныхъ 3-хъ абонементныхъ концертовъ не было объявлено. И печальнѣе всего, что это случилось въ юбилейную ихъ годовщину и тогда, когда русскіе концерты, наконецъ, добились и успѣха, и вниманія, и даже большой публики. Отмѣчу еще, что въ минувшемъ симфоническомъ сезонѣ благополучно не было исполнено *ни одного* произведенія Глинки и Даргомыжскаго, памяти которыхъ русская музыкальная школа обязана своимъ основаніемъ.

МОСКОВСКІЯ ОПЕРНЫЯ НОВИНКИ ВЪ 1910—1911 г.

Ю. ЭНГЕЛЯ.



Ъ Большомъ театрѣ въ истекшемъ сезонѣ до Пасхи въ первый разъ поставлены были двѣ оперы: «Донъ-Кихотъ» Масснэ, «Богема» Пуччини и одинъ балетъ—«Аленькій цвѣточекъ» Гартмана. Первыя представленія всѣхъ трехъ не были, однако, въ строгомъ смыслѣ слова тѣмъ, что французы называютъ «création», а нѣмцы «Uraufführung». Въ самомъ дѣлѣ, «Донъ-Кихотъ» впервые шелъ въ Монте-Карло, «Богема»—на московской частной сценѣ, «Аленькій цвѣточекъ»—на петербургской Маріинской сценѣ.

«*Донъ-Кихотъ*»—послѣдняя опера автора «Манонъ». Что, казалось бы съ перваго взгляда, особенно подходящаго для музыканта въ безсмертномъ твореніи Сервантеса! И даже въ томъ, что есть подходящаго, насколько усложняется задача композитора этой смѣсью серьезнаго съ ироніей, реальнаго съ воображаемымъ, чувства съ интеллектомъ! Особенно, если захотѣть дать нѣчто большее, чѣмъ просто музыкальную иллюстрацію къ общеизвѣстнымъ моментамъ интриги романа. И тѣмъ не менѣе, сервантесовской эпопеей вдохновлено въ разное время и въ разныхъ странахъ

около тридцати оперъ и даже балетовъ. Очевидно, авторы ихъ не очень-то серьезно задумывались надъ трудностями задачи.

Но особенно странно видѣть среди нихъ Масснэ. «Донъ-Кихотъ» и Масснэ,—какое странное сочетаніе! Вѣдь единственный сюжетъ оперъ Масснэ — любовь. Да и въ этомъ всѣмъ близкомъ, всемѣстномъ и всевременномъ сюжетѣ Масснэ облюбовалъ себѣ только одну сторону. Ту именно «отраль» любви, гимнъ которой евляется прежде всего евангеліемъ тѣла, а не евангеліемъ духа.

«Святость плоти» воспѣваетъ въ своихъ операхъ и Римскій-Корсаковъ, но его «плоть»—плоть въ высшемъ значеніи слова, эллинская радость жизни, красота земного бытія въ гармоніи всѣхъ его тѣлесныхъ и духовныхъ проявленій. Музыка Римскаго-Корсакова—оправданіе жизни, свѣта, радостной полноты земного существованія. Совсѣмъ не то «плоть» Масснэ». Это—*тѣло*, никогда не дающее забыть, что оно тѣло; сладострастіе томное или пламенное, стихійно-притаившееся или стихійно-бьющее наружу, но неутомимое, вѣчное; уголокъ земныхъ наслажденій, заслонившій все остальное, что есть въ мірѣ. Музыка Масснэ — оправданіе угара страсти, флирта, отдѣльныхъ кабинетовъ, одуряюще-ароматныхъ туалетныхъ снадобій. Его героини — почти всегда прекрасныя грѣшницы всѣхъ временъ и оттѣнковъ, начиная съ Иродіады, кончая Манонъ и современной парижской Сафо.

И вдругъ—«Донъ-Кихотъ»! «Донъ-Кихотъ», въ которомъ не только *такихъ* женщинъ, но и вообще женщинъ почти нѣтъ, если не считать воображаемой Дульцинеи Тобозской, или, что то-же, реальной, но все время отсутствующей Альдонзы Лоренцо!

Но тутъ выручилъ Масснэ, ловкій либретныхъ дѣлъ мастеръ, Анри Кэнъ (Cain, Caïn—Каинъ). Воображаемую Дульцинею онъ превратилъ въ настоящую, всамдѣлишную, вывелъ ее на сцену и, главное, превратилъ въ куртизанку высшаго ранга, что для Масснэ «и требовалось доказать». Какъ и всѣ героини Масснэ, Дульцинея немного сентиментальна, много легкомысленна и слишкомъ много любвеобильна. Иногда она не прочь

и помечтать, правда все о томъ-же: «Я хочу быть любимой по иному, не любовью обычной»,—заявляетъ она, когда всѣ ей надоѣли. И въ такую минуту готова бросить поцѣлуй даже Донъ-Кихоту, тѣмъ болѣе что тотъ вернулъ ей ожерелье, украденное бандитами.

«Раздѣлавъ подъ орѣхъ» такимъ образомъ Дульцинею, Кэнъ тѣмъ самымъ раздѣлалъ и Донъ-Кихота. Ибо развѣ не пропадаетъ самая сущность рыцаря печальнаго образа, когда его заставляютъ влюбиться не въ простую заурядную крестьянку, а въ соблазнительно-блестящую красавицу, за которой и безъ того вѣчно вьется хвостъ изъ кавалеровъ!

Да и вообще, контрастъ между дѣйствительностью и ея преломленіемъ въ фантазіи Донъ-Кихота, столь яркій у Сервантеса, у Кэна разжиженъ до крайности. А стало быть разжиженъ и самый «Донъ-Кихотъ». Даже смерть его, столь трогательная у Сервантеса («Я—не Донъ-Кихотъ, я—только Алонзо Добрый»), теряетъ въ оперѣ свою значительность, ибо обиліе претенціозныхъ словесъ заслоняетъ здѣсь самый моментъ преображенія. За то Кэнъ прибавилъ нѣсколько другихъ преображеній, фальшивыхъ, но «эффектныхъ». Таковы, напримѣръ, мгновенное раскаяніе бандитовъ подъ вліяніемъ рѣчей Донъ-Кихота или превращеніе добродушно-простого Санчо-Пансо въ проповѣдника-обличителя, кричащаго дамамъ и кавалерамъ: «Riez du pauvre ideologue (!)! Vous, bas fripons, courtisans» и т. д.

Но если забыть о Сервантесѣ и его безсмертныхъ исковерканныхъ герояхъ, то надо признать, что Кэнъ (Каинъ) «либреттное дѣло» знаетъ и довѣріе Масснэ оправдалъ. Его «poème» даже сценична, конечно, въ узкотехническомъ смыслѣ этого слова, неотдѣлимомъ отъ всяческихъ сцени, ческихъ румянъ и ходуль. Такъ что этотъ Каинъ, если и убилъ кого-то не брата своего Авеля (Масснэ), а отца (Сервантеса). Да не въ чемъ ему и завидовать Авелю, ибо жертвы обоихъ, думается, одинаково отринуты небомъ...

Конечно, Масснэ остается Масснэ и въ «Донъ-Кихотѣ». Онъ, правда и здѣсь, какъ вездѣ, хочетъ «угодить всѣмъ безъ изъятья», готовъ даже окорнать крылья своему Пегасу, лишь бы удобнѣе можно было на немъ

не только возноситься, но и падать. Но и здѣсь, какъ вездѣ, остается мастеромъ, владыкой собственнаго стиля и прежде всего собственной мелодіи. Сладкая, чувственная, чередующая нѣжный шопотъ со спазмами страсти, эта соблазнительная любовная мелодія—потомокъ мелодій Гуно и немножко Шопена—давно покорила операмъ Масснэ весь свѣтъ. Но въ «Донъ-Кихотѣ» ея эротическіе акценты пришлись ко двору развѣ у Дульцинеи,—и то не всегда. И неудивительно, что лучше всего удались Массне тѣ два акта (1-й и 4-й), гдѣ на первомъ планѣ Дульцинея и ея антуражъ. Здѣсь пущены, между прочимъ, также занозистыя испанскія и въ испанскомъ духѣ мелодіи, танцы и всяческіе танцообразные напѣвы отъ старинной размѣренной романески во дворцѣ Дульцинеи до полухаотической пляски толпы на площади. Все это блестяще звучитъ въ голосахъ и особенно въ оркестрѣ, къ которому со сцены примѣшиваются еще тамъ и сямъ звуки кастаньетъ, гитаръ, мандолинъ.

Но тѣмъ обиднѣе за бѣднаго рыцаря печальнаго образа и его оруженосца, на долю которыхъ у Масснэ осталось гораздо меньше и вдохновенія и чутья. Такъ что второстепенное въ его оперѣ стало главнымъ, а главное—второстепеннымъ. Еще тамъ, гдѣ дѣло касается любви, музыка Донъ-Кихота лучше. Но сущность Донъ-Кихота,—необычайное сочетаніе въ пылкомъ странствующемъ конквистадорѣ истиннаго героизма съ истиннымъ комизмомъ, осталась все-таки чуждой Масснэ. И это несмотря на то, что композиторъ счелъ нужнымъ назвать свою оперу *героической комедіей.* Правда, замыселъ его и здѣсь часто остроуменъ и въ аріозо и въ речитативахъ; музыкальная рѣчь и здѣсь льется гладко и свободно, стиль не отягощенъ, все «звучитъ». Но и героизмъ и комизмъ у Масснэ не ярки, лишены той оригинальной творческой силы и убѣжденности которыя сдѣлали бы ихъ убѣдительными и для другихъ. Масснэ какъ будто представляетъ себѣ, что̀ надо сдѣлать съ Донъ-Кихотомъ и Санчо-Пансо, чтобы вдохнуть жизнь въ эти искаженные наброски либреттиста, но не можетъ. И когда пробуетъ, то скользитъ и большей частью падаетъ. Но падаетъ, какъ настоящій Массиэ,—ловко и элегантно, такъ что не всегда и примѣтишь.

Особенно, если толкователемъ является такой пѣвецъ, какъ Шаляпинъ. Чего стоитъ одинъ гримъ и весь внѣшній видъ артиста! И потомъ— эта необыкновенная ясность и выразительность декламаціи, столь усиливающая дѣйствіе музыки Масснэ! Особенно поражаетъ гибкость и разнообразіе тембровъ, въ которые артистъ, соотвѣтственно художественнымъ требованіямъ момента, умѣетъ окрашивать свой голосъ. И все-таки, какъ ни оригиналенъ образъ, созданный Шаляпинымъ, онъ только удивляетъ, а не трогаетъ. Виновата здѣсь, думается, прежде всего сама опера, съ которой даже рукѣ мастера трудно стереть слѣды фальши, румянъ, но виноватъ и артистъ, не всегда, видимо, желающій ихъ стирать...

Двѣ другія главныя партіи «Донъ-Кихота», Санчо-Пансо и Дульцинея, также написаны для низкихъ голосовъ, такъ что опера Массиэ въ этомъ отношеніи раритетъ. Санчо-Пансо пѣлъ г. Лосскій, давшій здѣсь фигуру, временами также просившуюся на полотно. Дульцинею пѣла г-жа Стефановичъ. Сценической постановкой руководили гг. Шкаферъ и Шаляпинъ; оркестромъ управлялъ г. Куперъ.

Другая новинка Большого театра, «*Богема*», симпатичнѣе «Донъ-Кихота». Пуччини въ своей оперѣ задается меньшими задачами, чѣмъ Массиэ, но даетъ больше. Это можетъ быть, даровитѣйшій изъ современныхъ итальянскихъ оперныхъ композиторовъ. Почти одновременно съ Масканьи и Леонковалло выступилъ онъ на оперное поприще, но оказался гораздо счастливѣй ихъ. Тѣ начали съ міpового барабаннаго боя; чего только послѣ этого начала не ждали отъ авторовъ «Сельской чести» и «Паяцевъ»! Но, увы,—послѣ апогея fortissimo пошло diminuendo. Потихоньку или скачками, оба пошли подъ гору. Иначе было съ Пуччини. Онъ началъ гораздо скромнѣе своего товарища Масканьи (оба—ученики автора «Джіоконды», Понкіелли), но за то идетъ съ тѣхъ поръ въ гору, crescendo.

Вмѣстѣ съ «Тоской» и «Чіо-чіо-санъ» (о которой рѣчь ниже) «Богема» относится къ лучшимъ операмъ Пуччини. И, несмотря на различіе сюжета, во всѣхъ трехъ есть немало общаго. Всѣ даютъ «кусокъ жизни», при перенесеніи на сцену подвергшійся ловкой спеціальной обработкѣ. Обра-

ботка эта не претендуетъ на глубину мысли, на яркость типовъ, внутреннюю значительность, но въ ней есть сценическая живость, движеніе. Все legè artis teatralis эффектно прикрашено, подтушевано, и по зубамъ даже тѣмъ, которые въ оперѣ не ушли дальше «дѣтской молочной муки Нестле».

Даже имъ, но не только имъ. Потому что Пуччини не просто «оперный ловкачъ», но музыкантъ талантливый, горячій, искренно увлекающійся своими подмалеванными героями и способный увлечь ими другихъ. Его музыка—дитя сцены. Она не давитъ дѣйствія, а сжимается и разжимается вмѣстѣ съ нимъ, даже и тогда, когда мало способна выразить его,—напримѣръ, въ эпизодахъ комическихъ, столь многочисленныхъ въ «Богемѣ». Она горячо состряпана, шипитъ на сковородкѣ и, гдѣ надо, въ такомъ видѣ прямо съ пыла и подается слушателю: съ удвоеніемъ голосовой мелодіи въ скрипкахъ и віолончеляхъ, съ судорожными подъемами на верхнія ноты, съ унисонами въ вокальныхъ ансамбляхъ, подъ жирнымъ оркестровымъ соусомъ. Она, наконецъ, мастерски написана для голосовъ, прекрасно звучитъ въ пѣніи. И въ этомъ еще больше, чѣмъ въ склонности къ горячимъ взрывамъ, чувствуется въ Пуччини italianissimus, вскормленный многовѣковой славной вокальной культурой.

И когда эта итальянская мелодія,—хотя выродившійся, но все же родовитый потомокъ стараго bel canto, — оживаетъ въ искусномъ исполненіи такихъ прекрасныхъ голосовъ, какъ у г-жи Неждановой или у г. Собинова, ея обаянію трудно противостоять. Она ласкаетъ, какъ южное синее небо, какъ горячій лучъ солнца,—если не настоящіе, то хоть до иллюзіи воспроизведенные въ кинематографѣ.

Но Пуччини — не просто итальянецъ. Это—итальянецъ-модернистъ; веристъ, отвѣдавшій Вагнера и по своему переварившій (а можетъ быть и не переварившій) его. Оперныя формы, гармоніи, модуляціи, тематическое развитіе, оркестровка,—все это въ «Богемѣ» далеко отъ старой Италіи, все сдѣлано на современный ладъ и въ азартной погонѣ за «новизной» порой сбивается даже на спортъ (напримѣръ, ряды такъ называемыхъ «параллельныхъ квинтъ», кстати и некстати разбросанныхъ здѣсь прямо кучами).

Пуччини—не изъ числа художниковъ, умѣющихъ приводить къ единству широкіе музыкальные перспективы. Это—мастеръ отдѣльныхъ вспышекъ, нанизыванія эпизодовъ, клочковъ, мозаики. Сильнѣе всего онъ въ моментахъ лирическихъ; бѣднѣе — въ речитативахъ, музыка которыхъ у него слишкомъ обезличена. Отъ такого обезличенія—только шагъ до полнаго упраздненія речитатива, до превращенія его въ мелодекламацію. Шагъ этотъ и дѣлаетъ Пуччини къ сценѣ смерти Мими, гдѣ дѣйствующія лица перестаютъ пѣть и *говорятъ*. Впрочемъ, такая мелодекламація можетъ быть и къ лицу той мелодрамѣ, которую высосали изъ знаменитаго романа Мюрже итальянскіе либреттисты, мало церемонившіеся со своимъ литературнымъ первоисточникомъ.

Поставлена опера подъ руководствомъ гг. Шкафера и Собинова. Послѣдній пѣлъ Рудольфа, — цвѣтистаго поэта, исторія любви котораго къ поэтической цвѣточницѣ Мими (г-жа Нежданова) служитъ главнымъ сюжетомъ оперы. Герои второй «исторіи любви» въ «Богемѣ», художникъ Марсель и кокотка Мюзетта, представлены были г. Грызуновымъ и г-жей Балановской. Музыканта Шонара пѣлъ г. Лосскій, философа Коллине— г. Петровъ.

Зиминскій театръ въ истекшемъ сезонѣ усвоилъ себѣ новую тактику премьеръ, — и результаты оправдали эту тактику. Онъ открылъ пальбу новинками не въ одиночку отдѣльными выстрѣлами, какъ бывало до сихъ поръ во всѣхъ театрахъ, а «пачками»: первые же три спектакля сезона отданы были тремъ новымъ для театра операмъ: «Камо грядеши» Нугеса, «Богемѣ» Пуччини, «Хованщинѣ» Мусоргскаго. О «Богемѣ» сказано уже выше, о «Хованщинѣ», не разъ шедшей въ Москвѣ, поговорю, когда ее поставятъ въ Большомъ театрѣ (что, по слухамъ, предполагается). Остается «*Камо грядеши*»?

Еще недавно имя Нугéса, автора этой оперы, было никому неизвѣстно за предѣлами Франціи, гдѣ раньше ставились, но безъ особаго успѣха, его другія оперы. Но этого никакъ нельзя сказать теперь, послѣ повсемѣстныхъ европейскихъ тріумфовъ «Quo vadis»? И корень этихъ тріумфовъ

не въ томъ, что Господь послалъ Нугéсу счастье имѣть талантъ, а въ томъ, что далъ ему талантъ имѣть счастье. Въ чемъ же сущность послѣдняго «таланта»?

Чего стоитъ одинъ выборъ сюжета! «Quo vadis»—одинъ изъ популярнѣйшихъ романовъ Сенкевича и, стало быть, новой оперѣ съ самаго начала обезпечено было вниманіе широкой публики.

Либреттисту Нугéса Анри Кену—тому самому, что написалъ и либретто «Донъ-Кихота»—не надо было даже трудиться надъ выискиваніемъ сценическихъ эффектовъ въ «Quo vadis», а просто нагибаться на обѣ стороны и подбирать. Чего только здѣсь нѣтъ! И Эвника, цѣлующая статую тайно обожаемаго ею Петронія, и любовь Лигіи и Виниція, и оргія во дворцѣ Нерона, и пожаръ Рима, и тайныя сходки христіанъ, и апостолъ Петръ, и подземелья Колизея, и циркъ съ боемъ гладіаторовъ и массовыми распятіями, и подвиги великана Урса, и народное возмущеніе противъ Нерона, и обращеніе предателя Хилона, и анакреонтическій пиръ у Петронія, вскрывающаго вены себѣ и Эвникѣ. И надо сказать, что либретто опытнаго Кена ловко скроено. Отъ него, правда, временами слишкомъ шибаетъ крикливымъ парадомъ эффектовъ, но... отъ этого душка не свободенъ кое-гдѣ и литературный первоисточникъ оперы, романъ Сенкевича.

И композиторъ прекрасно приспосабливается къ выдвинутой въ либретто на первый планъ коллекціи спеціально-сценическихъ «трюковъ». Сплошь и рядомъ музыка его — лишь неизбѣжный въ оперѣ придатокъ къ тому, что даютъ сцена и постановка. Можно было бы предположить, что безличность ея въ такихъ случаяхъ преднамѣренная: разсчетъ опернаго стратега, сознательно довольствующагося однимъ какимъ-либо родомъ оружія. Но въ томъ-то и дѣло. что въ «Камо грядеши» безлична не прикладная только музыка, а вся партитура цѣликомъ.

«De la musique avant toute chose» —этому требованію, которое Верленъ предъявлялъ даже къ поэзіи, музыка Нугéса не удовлетворяетъ нигдѣ. И не потому, чтобы композиторъ вовсе лишенъ былъ тонкости замысла или не обладалъ необходимой техникой для его выполненія. Достаточно вспом-

нить, съ какимъ умѣньемъ и послѣдовательностью проводятся черезъ всю оперу основные лейтмотивы, какъ удачно задуманъ контрастъ между музыкальной обрисовкой міра христіанскаго (діатонизмъ, григоріанскій хоралъ, простые ритмы) и міра языческаго (хроматизмъ, болѣе сложные типы ритма и мелодіи), какъ кстати примѣненъ дикій лидійскій ладъ въ вакханаліи Нерона и др. Но какъ мало во всемъ этомъ живого таланта, свѣжей непосредственной силы! И какъ мало оригинальности, несмотря, подчасъ, на всю странность и выисканность стиля. Порой начинаетъ даже казаться, что композиторъ нарочно выворачиваетъ свою первоначальную мысль на изнанку, лишь бы выглядѣть по новому.

Нельзя сказать, чтобы Нугесъ пренебрегалъ чистой мелодіей. Но и мелодіи его страдаютъ тѣмъ же порокомъ, какъ и вся музыка «Quo vadis»,— врожденнымъ худосочіемъ. Она имѣетъ анемичный видъ, даже когда заботливо выхолена и принаряжена. Впрочемъ, и по части «наряда» Нугéсу далеко не все удается. Его оркестровый колоритъ, напримѣръ, зачастую тускловатъ или грубъ, хотя такъ же тщательно выработанъ, какъ и все въ «Камо грядеши». Музыкальныя характеристики отдѣльныхъ лицъ въ «Quo vadis» не отличаются особой рельефностью. Ярче другихъ очерчены Хилонъ и, пожалуй, Старецъ (апостолъ Петръ).

И все-таки нельзя сказать, чтобы опера Нугéса абсолютно лишена была музыкальнаго интереса. Не говоря о страницахъ «занимательныхъ», въ ней есть эпизоды музыкально-живописные и даже красивые (разсказъ старца о «Quo vadis», хоръ христіанъ, кое-что въ сценѣ пира Петронія и др.). Но, конечно, не въ музыкѣ сила «Камо грядеши». Успѣхъ этотъ созданъ прежде всего ея сюжетомъ, воскрешающимъ въ цѣломъ рядѣ эффектно построенныхъ сценъ одну изъ тѣхъ величайшихъ эпохъ въ исторіи, интересъ къ которымъ останется вѣчнымъ. И если въ своемъ стремленіи модернизировать, какъ оказывается, все таки живучую «большую оперу» мейерберовскаго типа, Нугесъ оказался безконечно ниже Мейербера по музыкальному таланту, то во всемъ остальномъ онъ очень умѣло повелъ свое дѣло, — и вотъ другая причина успѣха «Камо грядеши».

Успѣхъ этотъ неотдѣлимъ отъ постановки оперы, въ которой Солодовниковскому театру удалось достигнуть многаго, что раньше считалось для частной сцены трудно достижимымъ. Хилона пѣлъ г. Оленинъ (онъ-же и режиссеръ), Старца—г. Сперанскій, Петронія — г. Шевелевъ, Нерона — г. Пикокъ, Эвнику — г-жа Друзякина, Лигію — г-жа Остроградская.

Второй новинкой Солодовниковскаго театра явилась *«Измѣна»* Ипполитова-Иванова. Русское оперное творчество переживаетъ послѣ Римскаго-Корсакова кризисъ. «Первыя силы» русской музыки какъ будто воздерживаются отъ писанія оперъ, склоняясь больше къ музыкѣ инструментальной, — въ противоположность предшествующей, преимущественно вокальной эпохѣ (отъ Глинки до новой русской школы и Чайковскаго). Чѣмъ разрѣшится этотъ кризисъ, трудно сказать. Думается, однако, что не прекращеніемъ опернаго творчества, какъ полагаютъ нѣкоторые, а только новымъ его направленіемъ. Покуда-же приходится быть довольнымъ и такими операми, какъ «Измѣна», созданная талантомъ второстепеннымъ, не стремящимся къ новымъ путямъ, но и въ старыхъ рамкахъ умѣющимъ быть привлекательнымъ.

Сюжетъ «Измѣны» заимствованъ изъ одноименной трагедіи кн. Сумбатова. Вотъ содержаніе этой трагедіи.

Грозный Солейманъ-ханъ, намѣстникъ могучаго шаха персидскаго, раздавилъ Грузію. Послѣдній царь грузинскій Теймуразъ убитъ въ бою; младенца царевича грузинскаго Солейманъ растопталъ копытами своего коня; вожди Теймураза погибли, а главный изъ нихъ, Отаръ, принялъ исламъ и передался Солейману. Даже молодая жена Теймураза, Тамара, отреклась отъ христіанства и сдѣлалась подъ именемъ Зейнабъ главной женой и помощницей Солеймана. Но въ душѣ она мечтаетъ о возрожденіи Грузіи. Сынъ ея не погибъ. Солейманъ растопталъ не его, а другого, подмѣненнаго ребенка, отданнаго въ жертву отцомъ и матерью (Глахой и Иссахаръ) для спасенія царевича. Цесаревичъ воспитывался у Глахи подъ именемъ сына его Эрекле (Ираклій). Двадцать лѣтъ ждала Зейнабъ, покуда подраститъ Эрекле и въ порабощенной Грузіи воскреснутъ духъ и силы

для побѣдоносной борьбы за свободу. И это время настало. Зейнабъ удается зажечь лучшія чувства и въ Отаръ-бегѣ, онъ становится на ея сторону, и это должно обезпечить успѣхъ. Но все дѣло готово погибнуть изъ-за Эрекле. До послѣдней минуты онъ не знаетъ, что онъ — царевичъ. Да и узнавши, изъ-за юной, пламенной любви къ лукавой Рукайѣ, восходящей звѣздѣ гарема Солеймана, переходитъ въ станъ враговъ, подобно Андрію въ «Тарасѣ Бульбѣ». Передъ лицомъ Солеймана Эрекле отрекается даже отъ матери, ибо думаетъ, что она играетъ имъ ради интриги съ Отаръ-бегомъ противъ Солеймана (этотъ моментъ самый сильный въ трагедіи; онъ, очевидно, далъ ей и заглавіе). Возстаніе, однако, удается. Солейманъ низложенъ. Эрекле, убѣдившись въ обманѣ Рукайи, искупаетъ свой позоръ смертью въ бою противъ персовъ. Зейнабъ, сама пославшая измѣнника сына на смерть, закалывается надъ его трупомъ.

Сюжетъ этотъ въ оперѣ Ипполитова-Иванова значительно искаженъ. Въ противоположность традегіи, роль Рукайи, этого олицетворенія коварнаго, чувственнаго яда гарема, въ оперѣ ничтожна. Эрекле не бѣжитъ съ ней къ Солейману, не измѣняетъ родинѣ, а стало быть и не раскаивается въ измѣнѣ. Такъ что смерть его въ концѣ оперы непонятна, — какой-то случай, шальной ударъ ятагана. Случай, стало быть, и смерть Зейнабъ. А значитъ, благодаря недомыслію либреттиста, и весь сюжетъ оперы теряетъ свою значительность, ибо не остается и слѣда отъ благороднаго завѣта трагедіи: за чистое знамя народной свободы не должны браться руки, запятнанныя измѣной.

Любопытно, что почти все либретто «Измѣны»—въ прозѣ; примѣръ рѣдкій, и въ такомъ большомъ масштабѣ, кажется, единственный, особенно если принять во вниманіе общій мелодическій складъ оперы, прекрасно сочетающійся у Ипполитова-Иванова съ прозой.

Если кн. Сумбатовъ — сынъ Грузіи, то не чуждъ ей и Ипполитовъ-Ивановъ, много лѣтъ жившій въ Тифлисѣ и наблюдавшій тамъ мѣстную жизнь, обычаи, музыку. Объ этихъ наблюденіяхъ говорятъ и двѣ его кавказскія сюиты, и гармонизація грузинскихъ напѣвовъ, и кое-что въ «Руѳи»,

и теперь «Измѣна». Въ послѣдней широкое примѣненіе нашли себѣ грузинскіе народные напѣвы, какъ духовные (почти сплошь діатоничные), такъ и свѣтскіе (запечатлѣнные хроматизмомъ и иными, восточными, главнымъ образомъ персидскими вліяніями), а также собственныя мелодіи композитора въ томъ же духѣ. Нѣкоторые изъ этитъ напѣвовъ получили видное значеніе въ лейтмотивной разработкѣ, послѣдовательно, но не назойливо проведенной черезъ всю оперу. Таковы, напримѣръ, двѣ основныя темы увертюры («тема страданія» и «тема надежды - вѣры»), пасхальный напѣвъ, напѣвъ «съ Богомъ, сынъ мой», получающій въ оперѣ значеніе какъ бы грузинскаго освободительнаго гимна, и др. Трудно, не зная близко грузинской музыки, судить о томъ, насколько выдержанъ ея духъ въ разработкѣ народныхъ напѣвовъ «Измѣны». Буду поэтому говорить о партитурѣ Ипполитова-Иванова только съ общемузыкальной точки зрѣнія.

И здѣсь прежде всего бросается въ глаза несоотвѣтствіе между лирическимъ характеромъ мягкаго, даже нѣсколько рыхлаго, дарованія композитора и широко-трагическимъ сюжетомъ «Измѣны» съ его жесткими, первобытно-могучими страстями и грозовой атмосферой крови, желѣза, измѣнъ, возстаній.

Начать хотя бы съ главной героини оперы, Зейнабъ. Она поетъ много красиваго, теплаго, но все это характеризуетъ ее какъ-то односторонне-чувствительно, мало выражаетъ ту желѣзную силу воли, которою прежде всего сильна Зейнабъ. Мало необходимой силы и въ расплывчатой музыкальной обрисовкѣ суроваго героя Глахи. Нѣтъ яркой музыкальной индивидуальности въ Отаръ-бегѣ. Да и самый грузинскій освободительный гимнъ въ обработкѣ Ипполитова-Иванова получилъ характеръ какого-то внѣшне-эффектнаго народнаго марша, а не внутренне-значительнаго *гимна.*

Но если примириться съ основнымъ грѣхомъ «Измѣны»—недостаткомъ трагизма, полудикой мощи крови и желѣза, то въ оперѣ можно найти не мало хорошаго. Не говорю ужъ о чисто-лирическихъ эпизодахъ, какъ, напримѣръ, прекрасная арія Эрекле, поджидающаго на свиданіе Рукайю, или менѣе счастливый по изобрѣтенію, но все же красивый лю-

бовный ихъ дуэтъ. Но сколько искренняго, красиваго, выразительнаго во всемъ остальномъ, начиная съ центральной партіи Зейнабъ и кончая маленькой партіей Иссахаръ, въ которой удались даже моменты музыкально-трагическіе. И вездѣ мелодія, если не всегда сильная и оригильнальная, то всегда опредѣленная, рельефная; вездѣ ясный непринужденный стиль, четкость формы, отсутствіе многословія.

Первыми представленіями «Измѣны» управлялъ самъ композиторъ. Зейнабъ пѣла г-жа Петрова-Званцева, Рукайю—г-жа Друзякина; Иссахаръ—г-жа Ростовцева; Солеймана—г. Сперанскій; Эрекле—г. Пикокъ, Отаръ-бега—г. Шевелевъ.

Послѣдняя новинка театра Зимина—«*Чіо-чіо-санъ*» («Мадамъ Бёттерфлей»). Исторія «экзотическаго романа» въ оперѣ до нѣкоторой степени повторяетъ исторію открытія европейцами остальныхъ частей стараго свѣта. Мейерберъ началъ съ того, что въ «Африканкѣ» обогнулъ мысъ Доброй Надежды; Делибъ въ «Лакмэ» повелъ оперный корабль дальше, въ Индію; Пуччини—еще дальше, въ «страну Восходящаго Солнца». И если «Тайфунъ»—первая «серьезная» драма, рожденная изъ столкновенія психологіи японской и европейской, то «Чіо-чіо-санъ» хочетъ быть первой такой же оперой.

Лейтенантъ американскаго военнаго корабля, стоящаго въ Нагасаки, Пинкертонъ, женится на пятнадцатилѣтней гейшѣ Чіо-чіо-санъ. Женится, впрочемъ, по японскимъ законамъ, которые будто бы также эластичны, какъ эластичны раздвижные японскіе дома: бракъ заключенъ «навсегда», но каждая изъ сторонъ можетъ его по желанію расторгнуть. Пинкертонъ смотритъ на свой бракъ съ прелестной японочкой (обрядъ вѣнчанія съ которой происходитъ тутъ-же), какъ «всѣ янки на мѣстахъ стоянки». Для него это—легкое интермеццо, и передъ самимъ вѣнчаніемъ онъ со своимъ пріятелемъ, американскимъ консуломъ, пьетъ за свой будущій бракъ съ американкой. Не то Чіо-чіо-санъ. Она—мотылекъ («Бёттерфлей») по имени, но не по характеру. Ради лейтенанта она отказалась отъ религіи предковъ, порвала съ родными. Когда ее называютъ «мадамъ Бёттерфлей», она негодуетъ. «Мадамъ Пинкертонъ!» горячо поправляетъ она,—въ этомъ для нея

все на свѣтѣ! И первый актъ кончается идилліей любви въ прелестномъ японскомъ домикѣ, среди благоуханія цвѣтущихъ вишенъ, персиковъ, яблонь, мимозъ.

Тѣ же весеннія краски встрѣчаютъ насъ и во второмъ актѣ. Но лейтенанта въ домикѣ уже нѣтъ. Три года, какъ уѣхалъ Пинкертонъ, но Чіо-чіо-санъ ни на минуту не отчаивается въ его возвращеніи. Вѣдь онъ обѣщалъ вернуться, да и платитъ черезъ консула за домикъ. Бёттерфлей показываетъ консулу трехлѣтняго сына, родившагося послѣ отъѣзда отца: «Развѣ можно кинуть такого прекраснаго сыночка»! Она бросается съ ножомъ на маклера-свата Горо, усумнившагося въ происхожденіи мальчика; вопреки совѣту консула, отказываетъ знатному японцу, просящему ея руки. Внезапно пушечный выстрѣлъ даетъ знать о прибытіи корабля. Его даже можно видѣть, ибо изъ домика Чіо-чіо-санъ открывается далекій видъ на заливъ. Чіо-чіо-санъ узнаетъ въ подзорную трубу корабль Пинкертона, на пріѣздъ котораго намекалъ также консулъ, и готовится къ встрѣчѣ мужа. Она украсила весенними цвѣтами комнату, прорвала три отверстія въ матовой бумажной стѣнѣ и вмѣстѣ съ ребенкомъ и вѣрной служанкой Сузуки прильнула къ нимъ. Вечеръ. Тихо, темно. Только три безмолвныхъ силуэта чернѣютъ на свѣтломъ фонѣ прозрачной стѣны въ тщетномъ ожиданіи дорогихъ шаговъ...

Какъ хорошо было бы кончить оперу на этой сильной, трогательной сценѣ! Пусть Чіо-чіо-санъ не окончательно разочарована, но вѣдь слушатель-то знаетъ (изъ словъ консула), что бравый янки покинулъ бѣдняжку: у него уже есть вторая, американская законная мистрисъ Пинкертонъ. Но нѣтъ. Вѣдь опера должна «заполнить вечеръ»; не хватаетъ стало быть еще акта. И потомъ, какъ же обойтись веристу безъ крови? И вотъ къ «Мадамъ Беттерфлей» придѣлывается 3-ій актъ, нелѣпый и грубый до невѣроятности. Судите сами.

Пинкертонъ все-таки приходитъ къ Чіо-чіо-санъ, но рано утромъ, когда та съ ребенкомъ ушла уже спать. Этого мало. Онъ приходитъ не одинъ, а... со своей американской женой, все время назойливо лѣзущей

въ глаза, и съ консуломъ. Но и этого мало. Они пришли, чтобы... проткнуть булавкой бѣднаго «Мотылька», отнять у него ребенка, котораго «святая, всепрощающая» мистрисъ Пинкертонъ № 2 рѣшила воспитать сама. Тутъ уже бѣдной покорной Чіо-чіо-санъ больше ничего не остается, какъ учинить надъ собой харакири... (новый оперный эффектъ смерти, «что и требовалось доказать!»).

Музыка «мадамъ Беттерфлей» такого-же приблизительно типа, какъ и въ «Богемѣ»: сценическая, поверхностная, но вкусно приготовленная и горячо поданная. Колоритъ въ ней богаче рисунка. Композиторъ нерѣдко пользуется японскими напѣвами, главнымъ образомъ, конечно, въ эпизодахъ бытового характера (таковы, повидимому, свадебный, хоръ, молитва Сузуки, сцена бонзы, молитва Чіо-чіо-санъ, передъ смертью обращающейся все-таки къ Буддѣ, и др.). Эти напѣвы, своеобразные не столько по строенію ладовъ, сколько по поворотамъ мелодіи, разработаны въ партитурѣ на обычный европейскій ладъ. Но самый стиль Пуччини здѣсь очень кстати. Его музыкальная мозаика, увлеченіе эпизодомъ, страсть къ арабескамъ, вмѣсто твердаго рисунка,—все это подстать живописной миніатюрѣ японскаго домика съ его утварью и обитателями. Какъ мотыльки, вьются подъ опытной рукой Пуччини отрывки темъ и мелодическія фразки. Въ оркестрѣ иногда, впрочемъ, слишкомъ грузномъ, множество пикантныхъ деталей, остроумно дополняющихъ музыкальную иллюстрацію японской галлереи «Чіо-чіо-санъ».

Сильнѣй всего композиторъ въ легкихъ лирическихъ сценахъ перваго и второго акта, — то веселыхъ, то грустныхъ. Пуччини здѣсь нерѣдко оригиналенъ, часто силенъ, всегда пріятенъ. Не стану перечислять всего удачнаго. Назову только любовный дуэтъ перваго акта,—не первой мелодической свѣжести, но красивый, сочный въ оркестровыхъ краскахъ и прекрасно звучащій въ голосахъ,—да финалъ второго акта, гдѣ Чіо-чіо-санъ съ ребенкомъ и Сузуки тщетно ждутъ возвращенія главы семейства. Эта картина прелестно возсоздана композиторомъ. На сценѣ все молчитъ, и только въ оркестрѣ одинокая мелодія деревянныхъ смѣняется еле слышнымъ

pizzicato струнныхъ на фонѣ таинственно-унылыхъ гармоній невидимаго хора, поющаго съ закрытыми ртами.

Гораздо слабѣе Пуччини, когда маленькія японскія фарфоровыя чашечки счастья и надежды смѣняются на сценѣ большимъ кубкомъ страданій и смерти. Композитору тутъ не хватаетъ силы, проникновенности, даже красокъ. Чіо-чіо-санъ, напримѣръ, поетъ передъ смертью небольшую арію «Ахъ какъ тяжко»; арія эта хорошо звучитъ, но, пожалуй, съ той же оркестровкой могла бы сойти и за любовную. Въ минуты трагизма (въ третьемъ актѣ) оркестръ Пуччини просто хрипитъ всѣми своими мѣдными глотками, подбавляя и свою непріятную долю къ brutalité общей ситуаціи. Словомъ, несносный третій актъ не принесъ благословленія и композитору.

Заглавную партію хорошо поетъ г-жа Люце, которой приходится такимъ образомъ выносить большую часть оперы на своихъ плечахъ, ибо Чіо-чіо-санъ не только главное, но, въ сущности, единственное дѣйствующее лицо оперы. Пинкертона поетъ г. Пикокъ, консула — г. Бочаровъ. Есть въ оперѣ еще одно дѣйствующее лицо, на афишѣ не поименованное, но весьма важное. Это — трехлѣтній ребенокъ Чіо-чіо-санъ. Малютокъ вообще тяжело видѣть на сценѣ, но тутъ прямо больно, отвратительно: на глазахъ ребенка бросаются на людей съ ножомъ, истерически рыдаютъ и т. п.

Кромѣ Большого и Солодовниковскаго театра, новинки въ истекшемъ сезонѣ дали Сергіевскій народный домъ и Литературно-художественный кружокъ.

Народный домъ, доселѣ составлявшій свой репертуаръ изъ того, что ставилось въ другихъ театрахъ, впервые сдѣлалъ опытъ собственной иниціативы и поставилъ «*Донъ-Кихота*», — не Масснэ, а Кинцля. Кинцль — второстепенный нѣмецкій (австрійскій) композиторъ, изъ четырехъ оперъ котораго доселѣ имѣла хорошій успѣхъ на нѣмецкихъ сценахъ только одна: «Evangelimann». Для своего «Донъ-Кихота» Кинцль, самъ написавшій либретто, точно нарочно подобралъ какъ разъ тѣ приключенія рыцаря печальнаго образа и его оруженосца, которыхъ нѣтъ у Масснэ.

Его либретто не только ближе къ Сервантесу, но и цѣльнѣе, чѣмъ у Масснэ. Гораздо труднѣе сравнивать обѣ оперы со стороны музыки. Таланты Кинцля и Масснэ не только разной силы, но и разнаго типа. Во всякомъ случаѣ, своей собственной физіономіи, хотя бы и такой односторонней, какъ у Масснэ, у Кинцля нѣтъ. Онъ—меньше Масснэ. Но у него достаточно знанія сцены, техники и музыкальнаго дарованія, чтобы написать «приличную» оперу. Онъ примѣняетъ и оперныя формы вагнеровскаго типа, съ лейтмотивами, и закругленныя формы старой оперы. Въ его музыкѣ есть милое, красивое, но нѣтъ вдохновенно-свѣжаго; все какъ будто уже знакомо, слышано. И все-таки, «Донъ-Кихотъ» Кинцля не лишенъ интереса, особенно для народнаго дома, если принять въ соображеніе сюжетъ оперы, да и сравнительную простоту ея стиля.

Своеобразный живой интересъ представилъ «историческій оперный спектакль» литературно-художественнаго кружка, — первый въ ряду нѣсколькихъ подобныхъ спектаклей, задуманныхъ кружкомъ лицъ, во главѣ съ профессоромъ Консерваторіи А. фонъ-Гленомъ и артистомъ Художественнаго театра Н. Званцовымъ. Затѣя эта, интересная сама по себѣ, особенно кстати теперь, въ эпоху, которую можно назвать критической для эволюціи оперы, да и вообще всей музыки, до теоретическихъ ея обоснованій включительно. Въ такую эпоху особенно важно умѣть не только смотрѣть впередъ, но и оглянуться назадъ; не только теоретизировать о будущемъ, но и учиться у прошлаго.

Реставрацію опернаго прошлаго гг. фонъ-Гленъ и Званцевъ начали съ «Дафны». Эта «Дафна», музыку для которой написалъ аббатъ Гальяно на миѳологическій сюжетъ и текстъ Ринуччини, впервые поставлена и издана въ 1608 г., во Флоренціи. Добрый десятокъ лѣтъ отдѣляетъ ее, стало быть, отъ другой «Дафны», — *первой* оперы, извѣстной въ исторіи музыки,—на тотъ же текстъ Ринуччини, но съ музыкой Пери. Эта первая «Дафна», бывшая еще частнымъ (не публичнымъ) опытомъ въ новомъ музыкально - театральномъ стилѣ (stile rappresentativo), до насъ не дошла.

Да и отъ «Дафны» Гальяно сохранилось не все. Одного акта не хватаетъ, не говоря уже о томъ, что и отъ остальныхъ актовъ дошли до насъ только голосовыя партіи и такъ называемый цифрованный басъ. По этому басу извѣстный музыкальный историкъ Эйтнеръ приблизительно возстановилъ сопровожденіе «Дафны» въ своемъ новомъ изданіи оперы, по которому она была исполнена и въ Москвѣ.

Состава оркестра «Дафны» не сохранилось. О немъ можно только догадываться по сохранившемуся списку инструментовъ въ «Эвридикѣ», оперѣ Пери, появившейся въ свѣтъ въ промежутокъ времени между обѣими «Дафнами». Почти всѣ они вышли нынѣ изъ употребленія, такъ что г. фонъ-Глену, взявшему на себя оркестровку оперы, пришлось замѣнить ихъ подходящими болѣе новыми (гитары, цитры, фисъ-гармонія, клавикорды, арфа). Замѣна вышла довольно удачной; жаль только, что нѣтъ флейтъ, имѣвшихся у Пери. Самостоятельнаго значенія оркестръ въ «Дафнѣ» не имѣетъ. Онъ только помогаетъ пѣнію, да еще танцамъ.

Самая музыка «Дафны» симпатична и во всякомъ случаѣ даетъ гораздо больше, чѣмъ публика ждала отъ «ископаемой» оперы.

Конечно, она примитивно-проста, объ индивидуальной характеристикѣ отдѣльныхъ лицъ въ ней нѣтъ еще и рѣчи, протяжно-речитативная мелодія (первые флорентійскіе оперные теоретики утверждали, что музыка—прежде всего декламація и ритмъ, а ужъ затѣмъ — тонъ) только нащупываетъ болѣе широкія формы, гармонія еще связана и почти не даетъ знаковъ вопросительныхъ, восклицательныхъ, запятыхъ и двоеточій, взамѣнъ которыхъ господствуетъ точка (полная совершенная каденція). Но рисунокъ мелодіи уже опредѣленно-характеренъ, въ ней есть движеніе: схваченъ основной характеръ главныхъ моментовъ; хоры, играющіе большую роль, очень хорошо звучатъ и разработаны (между прочимъ, съ примѣненіемъ контрапункта, — только здѣсь и допущеннаго); вообще во всемъ стилѣ есть какая-то простая, но цѣльная прелесть, обвѣянная дыханіемъ далекой, но ожившей старины.

Прибавьте къ этому художественно-продуманную, стильную, хотя и

на новый, модернистскій, ладъ одухотворенную постановку съ декораціями, костюмами и группами, точно списанными съ картинъ художниковъ того времени; увлеченіе и свѣжія силы музыкальной молодежи, принимавшей участіе въ спектаклѣ; наконецъ, своеобразную звучность оркестра,—и полный, единодушный успѣхъ «историческаго опернаго спектакля» станетъ понятнымъ.

ОБЗОРЪ СТАТЕЙ О ТЕАТРѢ ВЪ РУССКИХЪ ЖУРНАЛАХЪ.

Январь 1911 г.

П. СТОЛПЯНСКАГО.

Первыя книжки нашихъ толстыхъ журналовъ за нынѣшній годъ бѣдны матеріаломъ о театрѣ вообще и о русскомъ театрѣ въ частности, хотя въ январьской книжкѣ журнала «Русская Мысль» есть любопытная статья Ѳ. Зѣлинскаго подъ названіемъ «Венеціанскій купецъ и кольцо Нибелунга».

Извѣстна критика Генриха Гейне на драму Шекспира «Венеціанскій купецъ».

Эту критику подробно разбираетъ Ѳ. Зѣлинскій, доказывая предвзятую мысль Генриха Гейне, когда послѣдній находилъ, что «геній Шекс- «пира возвышается надъ мелочными дрязгами двухъ вѣроисповѣдныхъ «партій и его драма. собственно говоря, не показываетъ намъ ни евреевъ, «ни христіанъ, а угнетателей и угнетенныхъ и бѣшено-страдальческое ли- «кованіе этихъ послѣднихъ, когда они съ лихвой могутъ заплатить «своимъ надменнымъ мучителямъ за испытанныя отъ нихъ обиды.»

По мнѣнію Ѳ. Зѣлинскаго, такое объясненіе могло нравиться въ Германіи въ реакціонную эпоху, но оно вполнѣ неправильно.

Мысль Шекспира была совершенно иная, и драма Шекспира является ни болѣе и ни менѣе, какъ символомъ.

«Назовемъ же его собственнымъ именемъ», говоритъ авторъ,—«то на- «чало, ту идею, символомъ которой была для насъ возрожденская Венеція «Шекспира какъ живая носительница радости, красоты и любви. Въ этомъ «имени не можетъ быть колебанія, разъ мы правильно назвали эту Венецію—

«возрожденской: она вѣдь была возрожденіемъ античнаго *эллинизма*» *и* на слѣдующей страницѣ:

«И стоитъ ли говорить о томъ, сколько разъ это зрѣлище съ тѣхъ «поръ повторялось въ исторіи новаго міра? Всѣ возрожденія, періодически «очищавшія атмосферу европейской культуры,— что можемъ мы въ нихъ «видѣть, какъ не ту же Джессику, оставляющую домъ своего мрачнаго «отца въ поискахъ эллинской красоты, радости и любви? Правда, и Шей-«локи возрождаются подъ разными именами и личинами: средневѣковая «церковь, пуританизмъ разныхъ оттѣнковъ, матеріализмъ, псевдонаціона-«лизмъ, утилитаризмъ. Но это не должно насъ смущать: до сихъ поръ «не было Шейлока, который не имѣлъ бы своей Джессики».

По мнѣнію автора, аналогія между Вагнеромъ и Шекспиромъ полная. Онъ говоритъ:

«Мы взяли изъ богатой содержаніемъ миѳодрамы Вагнера только «одну черту—правда, одну изъ самыхъ существенныхъ. Это—антагонизмъ «между свѣтлымъ царствомъ радости и мрачнымъ царствомъ основанной «на золотѣ власти. Есть ли это въ тоже время антагонизмъ между ра-«достью и золотомъ? Нѣтъ. Золото, по первоначальному своему назна-«ченію—слуга радости, украшеніе красоты. Это—состояніе невинности че-«ловѣчества. Его роковой, гибельный смыслъ открылся тому, кто впервые «понялъ, что оно—залогъ власти или, вѣрнѣе, застывшая власть. Но «обратить ее въ таковую можетъ лишь тотъ, кто отрекся отъ любви и «сопутствующихъ ей красоты и радости. Лишь врагъ любви скуетъ себѣ «кольцо, долженствующее добыть ему безмѣрную власть—вотъ тайна «Нибелунга».

«Мы должны были прослѣдить развитіе этой власти у того поэта, «у котораго она доросла до своихъ естественныхъ размѣровъ, чтобы по-«нять ее у того, который ее лишь намѣтилъ. Идеи имѣютъ свои условія «зарожденія и роста; кто это знаетъ, тому не покажется страннымъ, что «Шекспиръ не смогъ дать полное развитіе той идеѣ, но такую смутно «чуяла его душа, и что далъ ей его Вагнеръ, ничуть не завися въ этомъ «отъ Шекспира. И подобно тому, какъ мы лучше поймемъ почку розы, «изучивъ ее распустившимся цвѣткомъ, такъ точно мы только теперь, «когда передъ нашими глазами прошла трагедія Вотана и Нибелунга, мо-«жемъ разобраться въ зародышевыхъ исканіяхъ Шекспира—въ его Ве-«неціанскомъ Купцѣ».

Цѣнно указаніе автора на сценическую отсебятину, которая допускается при постановкѣ Шейлока. Приводимъ ее въ описаніи автора:

«Нѣкоторое время на сценѣ полное безмолвіе и темнота. Наконецъ, появляется Шейлокъ. Онъ стучитъ; отвѣта нѣтъ. Стучитъ вторично «и зоветъ Джессику—все молчитъ. Онъ толкаетъ дверь—она отворяется «сама. Въ крайнемъ волненіи онъ бросается въ домъ, бѣжитъ вверхъ, мы «слышимъ отчаянные крики: «Джессика, Джессика!», слышимъ какой то «грохотъ, паденіе чего-то тяжелаго; затѣмъ у дверей вновь появляется «Шейлокъ, шатается, падаетъ у порога своего дома: Джессика, дитя мое! «Занавѣсъ опускается.

«Я ничуть не оспариваю драматической эффектности этой постановки «и вполнѣ понимаю, что актеры ею дорожатъ; мало того, я готовъ согла-«ситься, что на эту тему: «Джессика, дитя мое!» можно написать трагедію «не менѣе сильную и не менѣе правдивую, чѣмъ наша; но фактъ тотъ, «что въ сей сценѣ вторичнаго появленія Шейлока у Шекспира нѣтъ. При-«бавлю: и не могло быть. Почему не могло? Потому что это: «Джессика, «дитя мое!» изъ устъ разбитаго горемъ старика: отца было бы осужде-«ніемъ всего побѣга съ его веселой музыкой. А этого осужденія Шекспиръ «не хотѣлъ, не хотѣлъ потому, что онъ этому побѣгу сочувствовалъ».

Въ заключеніе авторъ говоритъ:

«Выводъ отсюда ясенъ. Пусть насъ страшитъ нашъ врагъ грозой «своей ночной рати, пусть онъ предвкушаетъ торжество того дня, когда его «сила съ безмолвныхъ нѣдръ, въ которыхъ онъ ее копитъ теперь, взойдетъ «на Божій свѣтъ—мы не будемъ съ нимъ бороться его оружіемъ. На эту «борьбу у насъ силъ не хватитъ и всякая попытка будетъ безполезной «тратой времени. Нѣтъ, но мы будемъ усердно, не покладая рукъ, строить «зданіе нашей радости, нашей красоты, нашей любви. Мы должны его «сдѣлать такъ ослѣпительно прекраснымъ, чтобы имъ плѣнилась Джес-«сика, плоть отъ плоти нашихъ враговъ, чтобы она стала нашей, обез-«печивая этимъ и свое счастье и прочность нашего дѣла».

* * *

Въ «Историческомъ Вѣстникѣ» съ января мѣсяца начались печататься воспоминанія П. П. Гнѣдича подъ заглавіемъ «Послѣдніе Орлы»—силуэты конца XIX вѣка.

Эти воспоминанія касаются главнымъ образомъ театра и театральныхъ дѣятелей Петербурга, хотя есть и рядъ воспоминаній о литерато-

рахъ. Начинаются воспоминанія съ описанія реформированнаго покойнымъ директоромъ императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскимъ театрально-литературнаго комитета, членомъ котораго былъ П. Гнѣдичъ. Другими тремя членами были: оставшійся въ живыхъ корифей нашей литературы Григоровичъ, драматургъ Потѣхинъ и профессоръ, лекторъ и переводчикъ Вейнбергъ.

Описавъ, какъ продолжительно собирались члены комитета, какіе разговоры вели они, какъ пили чай, а Вейнбергъ ѣлъ паюсную икру, Гнѣдичъ говоритъ:

«Господа, половина третьяго—напоминаю я».

Ну, давайте.

Всѣ усаживались вокругъ стола и взгляды обращались на меня.

— Что вы намъ сегодня преподнесете?

Вотъ двѣ пьесы: «Киръ, царь персидскій» въ 22 картинкахъ и драма въ 4 актахъ «Кто правъ».

— Въ двадцати двухъ! ужасался Петръ Исаевичъ.

Но всего 18 писанныхъ страницъ успокаивалъ я.

Петръ Исаевичъ всегда читалъ намъ въ слухъ. Онъ говорилъ, что это для него необходимо, такъ какъ если будетъ читать кто другой, то онъ немедленно заснетъ»...

Начиналось чтеніе: прочтена первая, вторая картина.

— «Душенька, Петръ Исаевичъ, говоритъ Григоровичъ, я думаю этого совершенно достаточно. Прочтите послѣднюю картину.

Картина 22. Дикое ущелье въ городѣ. Воютъ шакалы и другіе звѣри. Эсфирь въ великолѣпномъ уборѣ и въ сандаліяхъ изъ драгоцѣнныхъ камней входитъ, озираясь на небо.

Эсфирь. Вотъ здѣсь пролью я собственную кровь, воткнувъ отравленный кинжалъ посрединѣ груди...

— Господа, довольно!—умоляетъ Григоровичъ.—Я снесу эту піесу директору, надо доставить ему нѣсколько пріятныхъ минутъ...

— Ну вотъ, говоритъ Вейнбергъ: въ какихъ нибудь четверть часа и заработали по 25 руб.».

Комитету платили за каждую разобранную пьесу по 5 руб. съ акта каждому члену...

— «Но вы, душа моя, обращался ко мнѣ Дмитрій Васильевичъ,—все-таки подробно изложите содержаніе. Скажите, что это младенческій лепетъ, но формулируйте все. Ну, да вы знаете какъ...

Петръ Исаевичъ развертывалъ слѣдующую тетрадь и начиналъ . . .
. . . .

— Бросьте! умолялъ Потѣхинъ, морщась.

Вѣдь это чортъ знаетъ что . . . .
. . . .

Пьесу кое какъ дочитывали до финала. Короткій зимній день подходилъ къ концу, зажигали электричество»...

Въ концѣ концовъ П. П. Гнѣдичъ рѣшилъ, что послѣ этого случая нельзя оставаться болѣе въ литературно-театральномъ комитетѣ и ушелъ изъ него, воспользовавшись тѣмъ, что его пригласили управляющимъ труппою въ частномъ театрѣ литературно-художественнаго кружка.

Интересно, между прочимъ, въ этихъ воспоминаніяхъ и разсказъ про А. В. Сухово-Кобылина и типъ Расплюева.

Сухово-Кобылинъ хотѣлъ въ Расплюевѣ представить совсѣмъ иное лицо, чѣмъ тотъ Расплюевъ. котораго мы видимъ со сцены. Этотъ Расплюевъ принадлежитъ вполнѣ П. М. Садовскому. Дѣло произошло вотъ какъ:

«Муромскій — старый баричъ, шляхтичъ Кречинскій были чужды «московскимъ артистамъ. Расплюева, этого Ноздрева 50 годовъ, актеръ «могъ почувствовать, но не въ томъ масштабѣ: не помѣщикомъ былыхъ «дней, какимъ его хотѣлъ изобразить авторъ, а спившимся, прогорѣвшимъ «купчикомъ, полупролетаріемъ. И вотъ Садовскій явился типомъ прохо«димца, котораго побили въ игорномъ притонѣ, но-увы—не англійскимъ «боксомъ. Какъ наши Репетиловы со сцены почти всегда кажутся пьяными «водкою, а не шампанскимъ, что отнимаетъ весь эффектъ роли члена «англійскаго клуба, такъ и Расплюевы теряютъ первымъ дѣломъ отъ «того, что они избиты не боксомъ, не по установленнымъ пріемамъ про«свѣщенныхъ мореплавателей, а прямо имъ подставлены фонари въ руко«пашной схваткѣ мелкаго притона.

— «Вы только подумайте—говорилъ Сухово-Кобылинъ: Кречинскій «отправляетъ Расплюева съ букетомъ къ своей невѣстѣ! Расплюевъ но«ситъ перчатки и ходитъ къ парикмахеру. Ему довѣряютъ дорогой со«литеръ. Развѣ тому Расплюеву, который изображается у насъ на сценѣ, «можно довѣрить даже простую бирюзовую булавку? А Кречинскій, устраи«вающій вечеръ въ своей роскошной квартирѣ, которой удивляется бо«гатый помѣщикъ, почему онъ приглашаетъ достойнымъ гостемъ для «пріема своей будущей жены, именно того же Расплюева? А мимоходомъ

«брошенная Расплюевымъ фраза, что онъ все таскаетъ въ гнѣздо своимъ «птенцамъ?

«Типъ опустившагося помѣщика былъ чуждъ и Садовскому и зрителямъ. «Но Расплюева изъ охотнаго ряда они приняли съ восторгомъ. Сухово-«Кобылинъ былъ подавленъ, угнетенъ, и, какъ я сказалъ выше, заболѣлъ.

«Тщетно увѣряли А. В. въ огромномъ успѣхѣ пьесы и въ особен-«ности въ успѣхѣ Садовскаго. Онъ стоялъ на своемъ, что его пьеса извра-«щена. Наконецъ, его уговорили снова поѣхать въ театръ и убѣдиться, «какъ принимаетъ комедію публика.

«Посмотрѣвъ спектакль и убѣдившись въ восторженныхъ оваціяхъ. «онъ махнулъ рукой и сказалъ:

«По Сенькѣ и шапка!»

Въ воспоминаніяхъ Гнѣдича масса мелкихъ подробностей, характерныхъ случаевъ, анекдотовъ, замѣчаній—будущій историкъ русскаго театра безусловно долженъ будетъ ими пользоваться. Къ этимъ воспоминаніямъ намъ придется еще не разъ возвращаться въ слѣдующихъ обзорахъ.

Нѣкоторыя детали о Московскомъ театрѣ и о московскихъ авторахъ и актерахъ (какъ, напримѣръ, о Сушковѣ, отцѣ поэтессы Растопчиной, Щепкинѣ), читатель найдетъ также въ ст. «Встрѣчи и знакомства», А. И. Соколовой.

НОВОСТИ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

ЛЮБОВИ ГУРЕВИЧЪ.

КНИГИ.

Jacques Rouché. L'art théâtral moderne. — Paris. Édourd Cornély et C-ie. 1910.

Книга Жака Руше, директора недавно открывшагося въ Парижѣ Théâtre des Arts, какъ и самый этотъ театръ, есть показатель того вліянія, которому подверглось французское театральное искусство со стороны Россіи и Германіи. Извѣстно, что французскій театръ, несмотря на феерическую роскошь многихъ постановокъ и богатство артистическихъ силъ, до настоящаго времени былъ однимъ изъ самыхъ отсталыхъ театровъ въ Европѣ. Тѣ обновительныя вѣянія въ области театра, которыя пронеслись за

послѣдніе десять слишкомъ лѣтъ по Германіи и Россіи, выдвинули цѣлый рядъ животрепещущихъ вопросовъ въ теоріи, породили новыя яркія явленія въ практикѣ театральной жизни, пріобщили къ дѣлу сценическихъ постановокъ современную живопись,—вѣянія эти, можно сказать, не коснулись французскаго театра. Нѣкоторыя попытки пріобщить театръ къ движенію, совершавшемуся въ 90-хъ годахъ въ европейской литературѣ, можно, правда, усмотрѣть во Франціи — въ такихъ предпріятіяхъ, какъ *Théatre d'Art,* основанный въ 1890 г. юношей-поэтомъ Полемъ Форъ, какъ театръ *L'Oeuvre* Люнье-Поэ. Но эти попытки, такъ же какъ и болѣе значительные опыты театральныхъ постановокъ подъ открытымъ небомъ, проходили въ сторонѣ отъ центровъ художественной и интеллектуальной жизни Парижа и расшевелить въ обществѣ интересъ къ новому театру не могли. Признаки болѣе широкаго движенія въ области театра почувствовались во Франціи только въ самые послѣдніе годы подъ вліяніемъ парижской антрепризы Дягилева. Артистическій Парижъ словно впервые отдалъ себѣ отчетъ въ томъ, что такое художественность сценической постановки, какое благодарное поприще представляетъ собою театръ для современной живописи, съ ея декоративными тенденціями,—и въ концѣ прошлаго года Жакъ Руше, редакторъ журнала «La grande Revue», приступилъ къ организаціи своего «Театра Искусствъ» и одновременно выпустилъ книгу, названіе которой приведено въ заголовкѣ нашей замѣтки и которая является какъ бы манифестомъ новаго театральнаго предпріятія.

Самостоятельная часть книжки занимаетъ, впрочемъ, всего нѣсколько страницъ и лишь весьма бѣгло намѣчаетъ основные художественные принципы новаго театра. Она не затрогиваетъ при этомъ вопросовъ, относящихся къ душѣ театра — актеру, ко всему, что касается методовъ сценическаго перевоплощенія, коллективной художественной работы артистовъ, роли и полномочіїі режиссера. Слѣдуя по стопамъ Георга Фукса, Жакъ Руше говоритъ только, въ самыхъ общихъ словахъ, о гармоническомъ соединеніи живописной, звуковой и пластической сторонъ театральнаго представленія, о «единствѣ ритмическихъ формъ, въ которыхъ должны сочетаться три главные ритма—слова, жеста и движенія». Подобно тому, какъ Георгъ Фуксъ, говоря о «революціи» въ области театра, обращаетъ главное вниманіе на внѣшнюю сторону театральнаго дѣйствія, пересматриваетъ эстетическіе законы преимущественно въ области театральной архитектуры и декоративной живописи,—новаторъ французской сцены также

занятъ больше всего вопросами художественной постановки, въ узкомъ смыслѣ этого слова. Онъ говоритъ о томъ, что «постановка пьесы не должна ни уродовать, ни чрезмѣрно украшать ее, но лишь выдвигать ея основныя черты и особый характеръ ея красоты», что она не должна «разсѣивать вниманіе публики ненужными анекдотическими эффектами или живописными археологическими подробностями», что декорація должна быть «лишь добрымъ слугою драмы», который «говоритъ лишь въ случаѣ необходимости». Необходимо осуществить «стилизацію» въ дѣлѣ постановокъ,—исходя, каждый разъ, изъ стиля самой пьесы, продолжаетъ Руше. Онъ откровенно признается при этомъ, что всѣ выдвигаемые имъ принципы заимствованы имъ у иностранныхъ теоретиковъ театра, но оговаривается, что онъ склоненъ отвергнуть чрезмѣрно педантическое примѣненіе нѣкоторыхъ новыхъ принциповъ, какое мы замѣчаемъ, напримѣръ, въ Мюнхенскомъ Künstler-Theater, съ его неизмѣнными башнями по бокамъ сцены, стѣсняющими при реалистическихъ постановкахъ. «Постановка, по нашему мнѣнію,—говоритъ онъ,—можетъ быть реалистической, фантастической, символической или синтетической, допускать элементы пластическіе или живописные»; можно реалистически изобразить мансарду, гдѣ разыгрывается мелодрама, представить какую-нибудь коротенькую сцену—на фонѣ занавѣса соотвѣтствующаго ей стиля, восточную фантазію—передъ японскими ширмами и т. п. Режиссеру должна быть предоставлена полная свобода пользоваться тѣми или другими средствами, лишь бы эти средства были дѣйствительно художественны.

Этимъ исчерпываются всѣ основныя идеи Руше, безспорно справедливыя, но для насъ, видѣвшихъ все стилистическое разнообразіе постановокъ Художественнаго театра и наиболѣе характерныя постановки Макса Рейнгардта, уже не новыя.

Большая часть книги Руше посвящена изложенію теорій тѣхъ новаторовъ театра, у которыхъ онъ заимствовалъ свои принципы. Но эта компилятивная часть книги поражаетъ какою-то необстоятельностью и недостаточностью оріентировки автора въ тѣхъ явленіяхъ иностранной театральной жизни, о которыхъ онъ говоритъ. Такъ, въ главѣ о нѣмецкомъ театрѣ онъ удѣляетъ очень много мѣста изложенію книги Фукса, распространяется о декораціяхъ Ф. Эрлера для «Фауста», поставленнаго въ мюнхенскомъ Künstler-Theater, описываетъ архитектурное устройство этого театра и заканчиваетъ очеркъ одною бѣглою страницею, посвя-

щенной Максу Рейнгардту, не считаясь съ тѣмъ, что режиссерская дѣятельность Рейнгардта, какъ бы ни оцѣнивать ее въ настоящее время съ точки зрѣнія высшихъ, утонченныхъ художественныхъ требованій, представляетъ собою явленіе гораздо болѣе значительное и практически вліятельное, чѣмъ недавно возникшій и дѣйствующій только въ лѣтніе мѣсяцы Künstler-Theater, гдѣ подвизается, въ послѣдніе годы, труппа того же Рейнгардта.

Глава о русскомъ театрѣ представляетъ собою почти сплошной курьезъ. Источники, по которымъ онъ написанъ, обозначены не точно, обильныя цитаты приводятся иногда безъ указанія автора—взяты невѣдомо откуда. Даже на страницахъ, представляющихъ изложеніе статьи Мейерхольда изъ книги «Театръ» (изд. «Шиповника»), встрѣчаются грубыя ошибки: напримѣръ, авторомъ «Коллеги Крамптона» названъ вмѣсто Гауптмана несуществующій «Башильдъ». Но главное это то, что, піэтетно изложивъ вначалѣ, со словъ Мейерхольда, принципы театра «Студія», а затѣмъ въ краткихъ, но невѣрныхъ чертахъ изобразивъ исторію театра Коммиссаржевской, гдѣ Мейерхольдъ будто бы оставался режиссеромъ до самаго конца, — Руше оказывается совершенно неосвѣдомленнымъ относительно Художественнаго театра, о которомъ онъ говоритъ въ самомъ концѣ главы. Онъ думаетъ, что театръ этотъ былъ созданъ «Станиславскимъ, Мейерхольдомъ и Немировичемъ-Данченко» и въ основу его были положены принципы Мейерхольда, а потому никакъ не можетъ понять, откуда тамъ взялся реализмъ, отличавшій, какъ извѣстно, весь первый періодъ дѣятельности этого театра. И «страннымъ дѣломъ» («chose curieuse!») кажется ему то, что онъ описываетъ, какъ принципы Художественнаго театра: «все, что касается *игры*, трактовалось символически; все, что касается *обстановки*, трактовалось натуралистически»...

Главы, посвященныя идеямъ Гордона Крэга, Адольфа Аппіа, Кеменди,—тоже ничего не дадутъ лицамъ, которыя пожелали бы составить себѣ по книгѣ Руше ясное и опредѣленное понятіе объ этихъ явленіяхъ.

Интересны въ книгѣ нѣкоторыя иллюстраціи, особенно декоративные наброски Г. Крэга. Впрочемъ, они, въ большинствѣ случаевъ, заимствованы изъ другихъ изданій.

ИЗЪ ЖУРНАЛОВЪ.

«*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*». Herausgegeben von Max Dessoir. VI Band, 1 Heft. 1911.

Въ послѣднемъ выпускѣ только что названнаго научнаго журнала, удѣляющаго значительное вниманіе вопросамъ драматургіи и театра, напечатана статья молодого блестящаго писателя *Юліуса Баба*, извѣстнаго цѣлымъ рядомъ серьезныхъ работъ по этимъ вопросамъ, изъ которыхъ можно отмѣтить, какъ особенно интересныя и безусловно заслуживающія перевода на русскій языкъ: «Kritik der Bühne», Berlin, 1908, и «Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler», 3 B-de, Berlin, 1910. Статья, напечатанная въ журналѣ Макса Дессуара, называется: «*О словесно-художественныхъ корняхъ драмы*» (*Von den sprachkünstlerishen Wurzeln des Dramas*»). Она разсматриваетъ вопросъ, уже не разъ затронутый въ прежнихъ работахъ того же автора и представляющій огромное значеніе для нашего времени, когда съ такою силою чувствуется потребность въ возрожденіи драмы, какъ особаго специфическаго вида художественно-словеснаго творчества, и совершается пересмотръ эстетическихъ законовъ, опредѣляющихъ его особенности.

Специфическіе законы всякаго рода искусства, говоритъ Ю. Бабъ, опредѣляются природою того матеріала, изъ котораго создаются произведенія этого искусства. Матеріаломъ всѣхъ видовъ поэзіи является слово, языкъ, а драму мы должны разсматривать, временно отвлекаясь отъ вопросовъ, связанныхъ съ исполненіемъ ея на сценѣ, какъ произведенія поэзіи. Поэтому прежде всего мы должны опредѣлить, чѣмъ отличается языкъ поэзіи, безъ различія ея формъ, отъ языка во всѣхъ иныхъ видахъ его употребленія. Въ трехъ различныхъ областяхъ своей дѣятельности — *теоретической, практической* и *эстетической* — пользуется человѣкъ языкомъ, какъ орудіемъ общенія, и въ каждой изъ этихъ областей языкъ имѣетъ свой особый характеръ. Въ теоретической области, имѣющей цѣлью познаніе, языкъ имѣетъ логическій, абстрактный характеръ. Въ практической жизни языкъ является глашатаемъ человѣческой воли. Слова, которыми обмѣниваются люди ради тѣхъ или иныхъ жизненныхъ надобностей, всегда имѣютъ въ виду опредѣленныя реальныя вещи, и языкъ практической жизни отличается особенною конкретностью. Въ эстетической области языкъ не служитъ цѣлямъ познанія и не является выразителемъ человѣческой

воли: задача его здѣсь состоитъ въ томъ, чтобы передавать и возбуждать чувство.

Лирика, эпосъ и драма въ равной степени пользуются языкомъ, — для внушенія читателю или слушателю тѣхъ чувствованій, которыя двигали поэтомъ при созданіи его произведенія. Въ лирикѣ эта задача поэта выступаетъ съ особою очевидностью, можно сказать — съ особою откровенностью. Но совершенно такова же эта задача и въ эпосѣ, хотя здѣсь міръ внутреннихъ переживаній поэта воплощается въ цѣломъ рядѣ отличныхъ другъ отъ друга, якобы вполнѣ объективныхъ, образовъ. Наконецъ, въ драмѣ поэтъ уже совершенно отказывается отъ непосредственнаго выраженія своихъ личныхъ чувствъ, страстей и настроеній, замаскировывается еще больше. Всѣ волнующія его, борющіяся въ немъ страсти и побужденія хитроумно розданы его героямъ. Но совокупность этихъ героевъ — художественное произведеніе въ цѣломъ,—незамѣтно для слушателей или зрителей, передаетъ имъ тотъ же внутренній міръ авторскихъ чувствованій, со всѣхъ сторонъ проникаетъ въ ихъ душу и завладѣваетъ ею.

Такимъ образомъ, задача драматурга значительно усложняется по сравненію съ задачей лирика: языкъ драматурга, тайно передавая его собственныя чувства, въ то же время долженъ служить для изображенія цѣлой группы живыхъ, страдающихъ, участвующихъ въ *практической* жизни, *дѣйствующихъ, борющихся* людей. Настоящая драма, въ противоположность тому, что мы часто видимъ въ эпосѣ, рисуетъ людей непремѣнно въ состояніи активномъ, а не пассивномъ, въ состояніи возбужденія, страстнаго и волевого напряженія, внутренней и внѣшней борьбы. Поэтому и языкъ настоящей драмы,—какъ это мы и видимъ у наиболѣе яркихъ и типичныхъ драматурговъ, у Шекспира, у Клейста,—совмѣщаетъ особенности языка эстетическаго и языка практической жизни: это языкъ *чувства* и *воли*, языкъ максимально конкретный. Менѣе всего языкъ драмы можетъ быть сходенъ съ тѣмъ абстрактнымъ языкомъ, которымъ передаются теоретическія истины. Всѣ попытки такъ называемой философской драмы обнаруживаютъ полное безсиліе захватить насъ такъ, какъ захватываетъ настоящая драма, вѣрная своимъ особымъ художественнымъ законамъ. Даже введеніе въ драму небольшого теоретическаго разговора, «обмѣна мнѣній», «бесѣды», какую мы зачастую видимъ въ обыденной жизни, можно разсматривать лишь какъ паузу въ драматическомъ дѣйствіи, и если настоящій

драматургъ можетъ искусно пользоваться такими моментами, именно какъ необходимой въ томъ или другомъ случаѣ паузой, то весьма распространенное въ послѣднее время злоупотребленіе этими моментами указываетъ лишь на упадокъ драматическаго творчества.

Но языкъ драматурга долженъ имѣть и еще нѣсколько особенностей, отвѣчающихъ художественному назначенію драмы и вытекающихъ изъ всего сказаннаго. Въ драмѣ чувства героевъ находятся въ состояніи непрерывнаго движенія, а воля, въ широкомъ смыслѣ этого слова, въ состояніи подъема. Страсти на нашихъ глазахъ рождаются, развиваются, переходятъ или стремятся перейти въ дѣйствіе. И все это должно быть передано словами, языкомъ драматурга. А между тѣмъ, нужно помнить, что въ жизни чувство, какъ въ моментъ своего зарожденія, такъ иногда и въ моментъ своего высшаго напряженія, не говоритъ о себѣ словами. По крайней мѣрѣ, не говоритъ о себѣ тѣми непосредственными словами, какія мы находимъ въ лирикѣ. Очень часто непосредственное «сообщеніе» героя о своихъ чувствахъ или о своихъ особенностяхъ лишь расхолаживаетъ наши впечатлѣнія, какъ нѣкая художественная фальшь. «Орлеанская дѣва» Шилллера и разныя другія «дѣвы» въ драматической поэзіи производятъ на насъ тѣмъ менѣе «дѣвственное», тѣмъ менѣе человѣчное и вообще живое впечатлѣніе, чѣмъ болѣе онѣ сами высказываются о чистомъ, невинномъ, дѣвическомъ характерѣ своихъ чувствъ. Значитъ, языкъ драматурга зачастую долженъ передавать чувства героевъ лишь косвеннымъ образомъ, какъ это бываетъ и въ жизни.

Однако, изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что «языкъ драмы» можетъ быть просто «языкомъ жизни». Напротивъ, онъ заключаетъ въ себѣ тѣмъ больше художественной условности, чѣмъ больше препятствій приходится преодолѣть драматургу для выраженія извѣстнаго содержанія въ «условной» формѣ драмы. Воздерживаясь иногда отъ непосредственнаго лирическаго изліянія чувствъ со стороны того или другого героя — во имя извѣстныхъ психологическихъ законовъ, — драматургъ, однако, принужденъ давать то или иное выраженіе этимъ чувствамъ и состояніямъ своихъ героевъ. И онъ не можетъ переложить этой задачи цѣликомъ на актера, который передалъ бы эти чувства мимикой и жестами. Драматургъ долженъ говорить. Но языкъ его дѣйствующихъ лицъ — стремится ли онъ къ тому, чтобы въ данный моментъ передать накопившіяся въ нихъ чувства, или же дать лишь намекъ на происхо-

дящую внутри ихъ бурю—всегда есть языкъ взволнованныхъ людей. Самый ритмъ ихъ рѣчи, самое построеніе фразы указываютъ на это, — какъ отчетливо видно на приводимыхъ Ю. Бабомъ примѣрахъ изъ лучшихъ произведеній драматическаго творчества. Не реалистическою передачею недомолвокъ и случайно подвернувшихся неточныхъ словъ, отличающихъ взволнованную рѣчь въ обыденной жизни, а именно ритмомъ и построеніемъ фразы, въ которомъ сдерживаемый напоръ чувствъ проявляется періодическими взрывами психической энергіи, создаетъ драматургъ иллюзію разыгрывающейся передъ нами страсти. Не менѣе сильнымъ орудіемъ для этой же цѣли является и метафора. Въ метафорахъ, въ образахъ, всегда высказываетъ духъ человѣческій тѣ истины, для которыхъ не существуетъ никакого иного, непосредственнаго способа выраженія. А взволнованная душа, старающаяся оформить тѣ чувства, которыя наростаютъ въ ней стремительнымъ прибоемъ, невольно ищетъ новыхъ и новыхъ образовъ для ихъ выраженія. И языкъ драматурга передаетъ это смятеніе, это наростаніе неуспѣвающихъ завершиться образовъ, которые должны, въ то же время, самымъ составомъ входящихъ въ нихъ представленій и словъ, характеризовать индивидуальность героя, какъ и окружающую его среду. Но при этомъ языкъ драматурга долженъ все таки отличаться извѣстной сдержанностью, ибо *волевая* жизнь, воплощаемая въ драмѣ, изливается не въ словахъ только, но и въ жестахъ и дѣйствіяхъ. Драматургъ не смѣетъ забывать, что для участника активной жизни «слово есть лишь мостъ между двумя дѣяніями», что оно «предшествуется и завершается жестомъ».

Наконецъ, послѣдняя особенность драматическаго языка основана на томъ, что драма всегда есть діалектика, борьбы духа, страстей, стремленій и что основной формою ея является діалогъ. Даже тогда, когда въ борьбѣ участвуетъ множество лицъ, драма, чтобы не превратиться въ хаосъ, должна имѣть въ виду свойственную ей дуалистическую схему,— представляетъ ли она дѣйствіе, какъ борьбу личности противъ группы, какъ борьбу группы противъ группы, какъ борьбу героя, послѣдовательно, на нѣсколько фронтовъ или попеременную борьбу нѣсколькихъ паръ дѣйствующихъ лицъ или цѣлыхъ группъ. Точно также и монологъ, временно вытѣсненный натуралистической драмой, можетъ вновь обрѣсти свое художественное значеніе, если только въ немъ соблюденъ тотъ же дуалистическій принципъ, если онъ является не прозаическимъ «сообщеніемъ»

героя о самомъ себѣ, а передаетъ происходящую въ немъ борьбу двухъ противоположныхъ теченій. Во всѣхъ этихъ случаяхъ самый языкъ драматурга проникается характеромъ дуализма, выдвигая въ словахъ дѣйствующихъ лицъ элементъ художественной *антитезы.*

Думается, что анализъ, произведенный Юліусомъ Бабомъ, можетъ послужить и практическимъ указаніемъ или предостереженіемъ современнымъ драматическимъ авторамъ, которые такъ часто склонны игнорировать основные эстетическіе законы того искусства, которому они служатъ.

«Die Schaubühne». Wochenschrift für die gasamten Interessen des Theaters. Verantwortlicher Redacteur: Siegfried Jacobsohn. 1911. №№ 1, 2, 3, 6 и 13.

Въ этомъ живомъ, сгрупировавшемъ лучшія критическія силы еженедѣльникѣ приходится, прежде всего, отмѣтить, въ виду значительности темы, большую статью того же Ю. Баба: «Deutsches Dramenjahr 1910». Нѣмецкое драматическое творчество этого года не дало тѣхъ крупныхъ и цѣльныхъ въ художественномъ смыслѣ произведеній, которыя становятся достояніемъ міровой литературы, но тѣмъ не менѣе плоды его значительны и могутъ служить указаніемъ на то, что идетъ уже новое поколѣніе драматурговъ,—серьезныхъ писателей, стремящихся къ возрожденію настоящей драмы. Наблюдаются попытки снова выдвинуть на сценѣ не только страдающаго, но и дѣйствующаго человѣка, создать драму характеровъ. И попытки эти, во многихъ случаяхъ, указываютъ на непрерывность совершающейся въ литературѣ эволюціи. Натуралистическія вѣянія въ области драмы, прошли не даромъ. Они изощрили художественную впечатлительность художника, научили его понимать, что героическій элементъ драмы—для того, чтобы не казаться надуманнымъ, схематическимъ и ходульнымъ—долженъ выростать изъ живой современной души автора, изъ ея собственныхъ внутреннихъ переживаній. Если современному теченію въ области драматической литературы, именующему себя «нео-классицизмомъ», удастся осуществить эту задачу, новые всходы на этой почвѣ обезпечены. Но пока произведенія молодыхъ авторовъ обнаруживаютъ совершающуюся въ нихъ борьбу этихъ живыхъ, художественно-прогрессивныхъ стремленій съ невольнымъ тяготѣніемъ къ былой условности, схематизму, напряженной разсудочности, съ одной стороны, къ безвольной романтической созерцательности, съ другой стороны.

Въ числѣ авторовъ, подающихъ большія надежды въ вышеуказанномъ смыслѣ, Бобъ на первомъ мѣстѣ отмѣчаетъ гамбургскаго драматурга Ганса Франка. Его новая драма «Herzog Heinrichs Heimkehr» даетъ превосходно задуманный конфликтъ; главные характеры ярки, жизненны и обрисованы художественно-драматическими чертами. Въ языкѣ автора порою чувствуется еще, однако, склонность къ теоретическимъ разсужденіямъ, хотя другія части драмы сильны именно своимъ художественнымъ, истинно-драматическимъ діалогомъ. Творчество Ганса Франка во всякомъ случаѣ представляетъ собою серьезное и многообѣщающее явленіе.

Минуя даровитаго Герберта Эйленберга, который въ прошломъ году не далъ ни одной новой вещи въ драматической формѣ, и охарактеризовавъ новую стихотворную драму «Astrid», извѣстнаго Э. Штукена, съ ея романтическимъ, старо-исландскимъ сюжетомъ и свойственнымъ этому автору тяготѣніемъ къ декоративности, Бабъ останавливается на новой книгѣ Эмиля Людвига. Въ эту книгу входитъ одноактная трагедія «Atalanta», гдѣ авторъ впервые пытается дать эффектъ сильнаго драматическаго контраста. Но драма его, изображающая борьбу боговъ и гигантовъ, несмотря на умную, искусную распланировку, оставляетъ насъ холодными. Въ ней преобладаетъ тотъ же чисто-декоративный характеръ, какъ и у Штукена. За то напечатанный въ той же книгѣ балетъ Людвига—«Ariadne auf Naxos» проникнутъ вѣяніемъ настоящей поэзіи, полонъ неподдѣльной внутренней пѣвучести и могъ бы служить благодарнѣйшимъ текстомъ для талантливаго композитора,—композитора-мелодиста, а не программатика.

Крупнѣйшимъ драматическимъ писателемъ современности долженъ быть признанъ Пауль Эрнстъ, совершившій въ своемъ творчествѣ поразительную эволюцію отъ яркаго демократизма въ воззрѣніяхъ и натурализма (въ его драмахъ «Lumpenbagasch» и «Chambre separée» 1898 г.) къ нѣкоему «свободному консерватизму» съ аристократическими тенденціями и нео-классицизму формъ. Въ 1909 г. онъ далъ комедію «Ueber alle Narrheit Liebe», въ прошломъ году—стихотворную драму «Ninon de Lenclos». Это очень значительное, стильное, твердо выдержанное въ планировкѣ произведеніе, съ отчетливо-обрисованными характерами, выступающими, однако, въ свѣтѣ черезчуръ ригористической, консервативной по духу морали. Сильная драматическая техника П. Эрнста не спасаетъ его послѣднія вещи отъ нѣкоторой внутренней безжизненности.

Нѣсколько иной оттѣнокъ приняло это стремленіе перейти отъ

натуралистическаго стиля къ монументально-героическому у молодыхъ австрійцевъ, начиная съ Карла Шенгерра, послѣдняя драма котораго — «Glaube und Heimat» имѣла шумный успѣхъ какъ въ Вѣнѣ, такъ и въ Берлинѣ. Шенгерръ стремится, такъ сказать, передать атмосферу родной страны и представить въ этой атмосферѣ демонически сильныхъ героевъ,— героевъ вѣры и воли. Кромѣ Шенгерра, Австрія выдвинула въ послѣднее время еще нѣсколько многообѣщающихъ молодыхъ драматурговъ: Т. Риттнера, пытающагося облечь въ величаво-символическіе образы психологизмъ Шницлера; Круэвелля, первая драма котораго обнаруживаетъ блестящее остроуміе и духовно-просвѣтленное самообладаніе автора; Оскара Мауруса Фонтана, въ произведеніяхъ котораго сказывается богатство непосредственныхъ чувствованій.

Изъ германскихъ авторовъ Бабъ останавливается еще на Германѣ Эссигѣ, который обладаетъ блестящими данными для драматическаго творчества, яркой и смѣлой манерой въ обрисовкѣ психологіи, но какъ бы задыхается въ атмосферѣ грубо-реалистическихъ впечатлѣній и плоскаго міросозерцанія. Большой успѣхъ въ нѣкоторыхъ кругахъ имѣло произведеніе Эрнста Рейнманна—«Der General Bonaparte». Въ трезвой, свободной отъ романтическихъ прикрасъ и несомнѣнно-художественной обрисовкѣ историческихъ характеровъ этого произведенія, въ томъ «драматическомъ инстинктѣ», съ какимъ молодой авторъ ведетъ діалогъ, Бабъ видитъ признаки серьезнаго дарованія. Однако, «General Bonaparte» — это еще далеко не драма, а лишь «сценическіе этюды», за которыми, къ тому же, еще не чувствуется опредѣленная индивидуальность автора.

Наиболѣе сильными и многообѣщающими изъ начинающихъ драматурговъ, прошедшихъ въ извѣстномъ смыслѣ школу Гауптмана, Бабъ считаетъ швейцарца Карла Альбрехта Бернулли, послѣдняя вещь котораго, «Herzog von Perugia», обнаруживаетъ необычайную мощь темперамента, и Морица Геймана, которому, въ виду его особенной значительности, будетъ посвященъ, въ ближайшихъ выпускахъ «Schaubühne», отдѣльный этюдъ.

Кромѣ только что изложенной нами статьи Ю. Баба стоитъ еще остановиться, въ вышедшихъ номерахъ этого года «Schaubühne», на замѣткѣ извѣстнаго писателя по вопросамъ искусства, Теодора Лессинга, подъ заглавіемъ: «*Theater und Hysterie*».

Въ психической жизни человѣка, говоритъ Т. Лессингъ, существуетъ законъ, по которому утомленная, обезсилѣвшая душа, вмѣсто того, чтобы

изливать избытокъ чувствъ посредствомъ тѣхъ или другихъ внѣшнихъ проявленій — жестовъ, движеній, взволнованныхъ словъ, пытается возбудить въ себѣ подъемъ чувствъ, прибѣгая къ тѣмъ самымъ жестамъ, движеніямъ, словамъ, которыми она прежде выражала эти чувства. Происходитъ какъ разъ обратное тому, что при нормальныхъ условіяхъ душевной жизни: напряженіе мускуловъ, усиленіе кровообращенія и т. п. сообщаютъ душѣ то искусственное возбужденіе, котораго она и искала въ данномъ случаѣ. Но послѣ искусственнаго подъема наступаетъ еще большее истощеніе душевныхъ силъ, за которыми слѣдуютъ новыя попытки возбужденія. Это явленіе и называется истеріей. Явленіе это чрезвычайно распространено въ нашей культурной жизни. Въ цѣльномъ, богатомъ силами человѣческомъ существѣ, въ здоровомъ обществѣ всякій душевный процессъ, будетъ ли то личное чувство или художественное творчество, начинается внутри и тогда уже выражается въ извѣстной внѣшней формѣ,— выражается, обычно, съ извѣстной сдержанностью. Но современное человѣчество, утратившее душевную цѣльность и душевную энергію, все время дѣлаетъ отчаянныя усилія, чтобы какъ нибудь разогрѣть, разжечь въ себѣ угасающія чувства и страсти. Оно дѣлаетъ то самое, что обычный актеръ на сценѣ, который, начиная «представлять» страсти и чувства извѣстною мимикою, жестами и т. п., наконецъ вызываетъ въ себѣ какое то блѣдное, расплывчатое, иногда искаженное подобіе этихъ чувствъ и страстей. Въ жизни, какъ и въ искусствѣ, люди нашего времени постоянно «представляются», для самихъ себя представляются чувствующими— какъ это свойственно истеричнымъ. И чѣмъ меньше у нихъ живыхъ внутреннихъ силъ, тѣмъ напряженнѣе, преувеличеннѣе внѣшнія выраженія этихъ поддѣльныхъ, искусственно вздуваемыхъ чувствъ. Чѣмъ меньше непосредственнаго содержанія въ душѣ художника той или другой категоріи, тѣмъ болѣе онъ старается придать яркость, «выразительность» формѣ своего произведенія,—и при этомъ зачастую теряетъ чувство мѣры, прибѣгаетъ къ эффектамъ, которые рѣжутъ чуткое ухо или глазъ, какъ художественная фальшь... «О, нашъ театръ!—восклицаетъ Т. Лессингъ.— Актеръ разыгрываетъ истерику тамъ, гдѣ едва должна пробиться слеза, и испускаетъ раздирательные крики тамъ, гдѣ живое чувство выразилось бы едва замѣтнымъ дрожаніемъ голоса». И тѣ, которые идутъ въ театръ, тоже, идутъ обыкновенно для того, чтобы почерпнуть тамъ недостающее возбужденіе и, найдя его, безстыдно разразившимся, на глазахъ у всѣхъ, гру-

бѣйшимъ хохотомъ, или сентиментальнѣйшими слезами. Театръ, въ его настоящемъ видѣ, это—послѣднее слово всей нашей «театральной», истерической упадочной культуры,—заключаетъ авторъ.

Bühne und Welt. Halbmonatschrift für Theaterwesen, Literatur u. Musik. December-Heft, 1910.

Просматривая иллюстрированные выпуски этого журнала, обслуживающаго—можно сказать—только интересы традиціоннаго искусства и не тронутаго никакими живыми вѣяніями современности, въ сущности, затрудняешься на чемъ-нибудь остановиться. Однако, вторая декабрьская тетрадь его даетъ, въ связи со смертью Толстого, особенно интересную для насъ замѣтку, перепечатанную изъ недавно вышедшей, посмертной книги извѣстнаго артиста Бургъ-театра, Іосифа Левинскаго, о первыхъ русскихъ постановкахъ «Власти тьмы» и о краткой бесѣдѣ съ Толстымъ по поводу исполненія этой драмы. Блестяще написанная замѣтка эта называется: «*Leo Tolstoi und des russische Theater*». Левинскій былъ горячимъ почитателемъ Толстого, давно былъ знакомъ съ «Властью тьмы» и извѣстіе о постановкѣ ея на русскихъ сценахъ, совпадающей съ его путешествіемъ въ Россію, чрезвычайно обрадовало его. Замѣчательно, что Левинскій съ самаго начала понялъ многими непонятый истинный замыселъ толстовской драмы и формулировалъ его такъ, какъ это сдѣлалъ нѣкогда, въ частной бесѣдѣ, сохранившейся въ одной литературной записи, самъ Тостой. «Власть тьмы», говоритъ Левинскій, это не власть умственнаго невѣжества, крестьянской непросвѣщенности, а власть надъ человѣческими душами житейскихъ мотивовъ—въ противоположность мотивамъ религіознаго и нравственнаго порядка. Въ этомъ смыслѣ «тьма» можетъ царить надъ людьми какого угодно круга общества. Если же Толстой избралъ для воплощенія своего замысла крестьянскую среду, то лишь потому, что здѣсь драма могла развернуться со всею силою ничѣмъ не прикрываемыхъ, первобытныхъ страстей.

Тотъ исключительный интересъ, который Левинскій питалъ къ драмѣ Толстого, заставилъ его посмотрѣть ея постановку въ трехъ различныхъ театрахъ: въ Петербургскомъ Маломъ театрѣ, въ Александринскомъ и въ Московскомъ Маломъ. Въ петербургскомъ Маломъ театрѣ (театрѣ Литературно-Художеетвеннаго общества) Левинскій былъ потрясенъ игрою Стрепетовой въ роли Матрены. Выпуклыми, художественными словами

рисуетъ онъ всѣ повадки этой замѣчательно воплощенной Матрены,—ея дѣловитость, ея звѣрино-материнскую нѣжность къ сыну, ея манеру обсуждать жуткiе планы такъ, какъ если бы рѣчь шла о чемъ то весьма разумномъ и полезномъ. Кромѣ Стрепетовой Левинскiй отмѣчаетъ, въ этой постановкѣ, только Никиту — Судьбинина, о которомъ говоритъ, какъ объ актерѣ даровитомъ и темпераментномъ, но еще не выравнявшемся и духовно не просвѣтленномъ. Въ Александринской постановкѣ онъ останавливается главнымъ образомъ на игрѣ Давыдова и Варламова. Оба эти артиста увлекли его своимъ талантомъ и оба нашли превосходное портретное отраженiе въ его замѣткѣ. «Я-бы дорого далъ, чтобы посмотрѣть Варламова въ большой комической роли»,—восклицаетъ Левинскiй. Страннымъ образомъ онъ совсѣмъ не упоминаетъ объ участiи въ этомъ спектаклѣ Савиной.—Въ Московскомъ Маломъ театрѣ огромное, захватывающее впечатлѣнiе произвела на Левинскаго, даже послѣ Стрепетовой, Садовская, которую, какъ извѣстно, самъ Толстой считалъ безподобной истолковательницей его замысла. Однако, вспоминая объ этомъ спектаклѣ, вѣрнѣе генеральной репетицiи спектакля, нѣмецкiй артистъ, очевидно, не можетъ возстановить въ памяти имя поразившей его исполнительницы: онъ не называетъ Садовскую,—хотя великолѣпно описываетъ ея типичный внѣшнiй обликъ,—какъ не называетъ и молоденькую Егорову, которая, исполняя роль Анютки, произвела на него, въ четвертомъ актѣ, прямо потрясающее впечатлѣнiе. Какъ разъ подъ этимъ впечатлѣнiемъ, въ антрактѣ между четвертымъ и пятымъ актомъ, онъ былъ представленъ великому писателю, автору «Власти тьмы». «И тутъ произошло нѣчто достопримѣчательное,—говоритъ Левинскiй. — Я вхожу въ первую ложу бенуара, которую занималъ Толстой со своимъ семействомъ, вижу его до глубины перепуганнымъ всѣмъ только что пережитымъ,—и онъ восклицаетъ, не то обращаясь ко мнѣ, не то говоря съ самимъ собою: «Нѣтъ! Нѣтъ! Это слишкомъ страшно! слишкомъ натуралистично! Это ужасно!..»

Чуткiй артистъ вѣнскаго театра заканчиваетъ свою замѣтку словами страстнаго восторга передъ замѣчательнымъ, глубоко художественнымъ произведенiемъ русскаго писателя, которое «говоритъ огненными языками» къ человѣческому сердцу, къ религiозно-нравственнымъ стремленiямъ человѣческаго духа.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1911 г.

на ежемѣсячный популярно-медицинскій журналъ

ВѢСТНИКЪ ЗДОРОВЬЯ".

(2-ой годъ изданія).

1 рубль въ годъ съ доставкой и пересылкой.

Органъ самолѣченія, необходимый въ каждой семьѣ.

Журналъ посвященъ цѣлямъ самолѣченія и предназначается замѣнить собою лѣчебникъ, почему въ немъ будутъ указаны наиболѣе цѣлесообразные и практически примѣняемые способы лѣченія, а равно тѣ готовые лѣкарственные препараты, которые въ настоящее время признаны всѣми медицинсками авторитетами специфическими и радикально излѣчивающими тяжелыми недуги, какъ: чахотку, неврастенію, ревматизмъ, катарръ желудка, экзему, сифилисъ, венерическія болѣзни и другія.

Для достиженія этихъ цѣлей журналъ предоставляетъ БЕЗПЛАТНО своимъ подписчикамъ.

1) Медицинскіе совѣты и научно-обоснованныя указанія спеціалистовъ тѣхъ средствъ и способовъ, кои являются наиболѣе примѣнимыми и доступными для домашняго лѣченія болѣзней.

2) Цѣнную, обратившую всеобщее вниманіе, крайне интересную КНИГУ, написанную поразительно ясно и просто «Книга Здоровья», благодаря которой уже тысячи больныхъ скоро и вѣрно излѣчились отъ различныхъ тяжелыхъ и запущенныхъ недуговъ: чахотки, неврастеніи, ревматизма, катарра желудка, геморроя, пьянства, полового безсилія, экземы, сифилиса, венерическихъ болѣзней и проч.

Просятъ точно указывать въ письмѣ наименованіе болѣзни съ ея болѣе или менѣе подробнымъ описаніемъ, имя, фамилію больного, точный адресъ и Редакціей немедленно будетъ данъ самый подробный отвѣтъ. Для полученія вышеназванной книги просятъ прилагать ДВѢ семикопѣечныхъ марки.

Подписчики получатъ кромѣ 12 номеровъ журнала, за годовую плату *ОДИНЪ РУБЛЬ БЕЗПЛАТНО* домашній лечебникъ подъ названіемъ

„КНИГА ЗДОРОВЬЯ"

въ который войдетъ содержаніе книги самолѣченія подъ редакціей Д-ра Мед. *Ершова,* въ роскошной художественной обложкѣ, стоющей въ отдѣльной продажѣ *два* рубля.

«КНИГА ЗДОРОВЬЯ» состоитъ изъ слѣдующихъ отдѣловъ: 1) *Болѣзни нервной системы.* Половое бозсиліе. Онанизмъ, Неврастенія. 2) *Внутреннія болѣзни.* 3) *Женскія болѣзни.* 4) Предупрежденіе беременности и предохранительныя средства. 5) Дѣтскія болѣзни. 6) Кожныя болѣзни. 7) Хирургія. Пересылка лечебника за счетъ подписчика. Просимъ прилагать *ЧЕТЫРЕ* семи копѣечн. марки. Лица подписавшіяся на 1911 г., получать журналъ со дня подписки за 1910 г. *БЕЗПЛАТНО.*

Подписчики получать 12 №№ журнала аа годовую плату ОДИНЪ руб.

(*можно высылать почтовыми марками на 1 руб. въ заказномъ письмѣ*).

Деньги и письма адресовать въ Контору Редакціи «*ВѢСТНИКЪ ЗДОРОВЬЯ*».

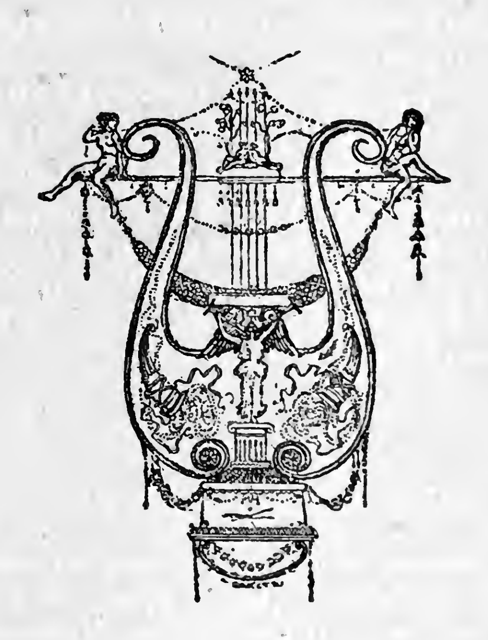
С.-Петербургъ, Спасская, 1.

Оставшіеся въ небольшомъ количествѣ комплекты журн. за 1910 г. высылаются за *ОДИНЪ* руб.

Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.

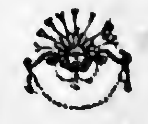
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ IV



СОДЕРЖАНІЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

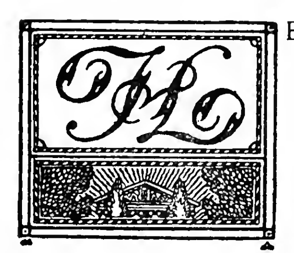
Продолженіе см. 3 стр. обложки.



Г. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ВАНЮШИНА И Г—ЖА СТРѢЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ АРИНЫ ИВАНОВНЫ.
„ДѢТИ ВАНЮШИНА“ С. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ АРТИСТѢ МИХАИЛѢ ПРОВОВИЧѢ САДОВСКОМЪ.

П. М. НЕВѢЖИНА.



ЕДАВНО скончавшійся артистъ Московскаго Малаго театра, Михаилъ Прововичъ Садовскій былъ отпрыскомъ дивной плеяды лицедѣевъ Московскаго Малаго театра, обратившихъ сцену въ алтарь храма искусства. До сихъ поръ рельефными изобразителями актерской индивидуальности, почему то особенно типичными, считались Несчастливцевъ, Счастливцевъ, Шмага и Незнамовъ, герои пьесы Островскаго. Это лица отрицательнаго типа. Были въ литературѣ попытки изобразить и положительную сторону этой среды, но попытки оказывались блѣдными и неудачными. Такія же личности, какъ М. П. Садовскій, остались нетронутыми. Оно и понятно. Психологія подобныхъ дѣятелей слишкомъ сложна, чтобъ въ ней могъ разобраться заурядный писатель. Для этого нужно владѣть тонкимъ рѣзцомъ и силою, чтобъ поднимать завѣсу исключительнаго міра, но такого лица теперь нѣтъ.

Садовскій поражалъ своей талантливостью и непосредственностью. Рѣдко про кого можно безошибочно сказать, «вотъ цѣльная натура», что, конечно, не синонимъ сплошной добродѣтели. Да еслибъ кто-нибудь въ «усердіи глупомъ», какъ выразился Добролюбовъ, польстилъ бы ему въ этомъ духѣ, то заставилъ бы Михаила Прововича гомерически расхохотаться.

— Актеръ ехидное существо,—шутилъ онъ. Ему пальца въ ротъ не клади: онъ если зубами не укуситъ, то губами больно помнетъ его.

Отецъ его, знаменитый актеръ Провъ Михайловичъ Садовскій, происходилъ изъ купеческаго сословія и носилъ фамилію Ермиловъ, но въ честь своего закадычнаго пріятеля, архитектора Садовскаго, принялъ его фамилію, которую и прославилъ на весь міръ. Сначала Провъ Михайло-

вичъ игралъ на провинціальныхъ сценахъ, но вскорѣ его громадный талантъ былъ замѣченъ, и артиста пригласили на сцену Малаго театра, во главѣ котораго стоялъ знаменитый актеръ Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ. Черезъ нѣсколько лѣтъ службы Провъ Михайловичъ купилъ въ Москвѣ, въ Трехпрудномъ переулкѣ, домикъ, въ которомъ и прожилъ всю свою жизнь. Здѣсь же родился и сынъ его Михаилъ Провович. Когда онъ выросъ, отецъ отдалъ его въ гимназію, но духъ театра рано отуманилъ голову юношѣ, и онъ, мечтая о подмосткахъ, не окончивъ курса, поступилъ на сцену въ провинціи, гдѣ, однако, пробылъ не долго, а подъ руководствомъ своего отца дебютировалъ на сценѣ Малаго театра и былъ принятъ туда на службу. Первое время онъ былъ тамъ рѣшительно безъ всякаго дѣла, а если и появлялся въ незначительныхъ роляхъ, изъ нихъ не могъ ничего дѣлать и вызывалъ о себѣ далеко нелестные отзывы.

— Всегда такъ бываетъ, — говорили злые языки. У даровитыхъ отцовъ, по большей части, дѣти бездарны.

Конечно, молодому человѣку обидны были подобные отзывы, но онъ, сознавая въ себѣ силы, хоть и обижался, но старался равнодушно переносить несправедливость. Такъ прошло много лѣтъ. Провъ Михайловичъ скончался. Мощи, на которую опирался молодой актеръ, не стало и ему пришлось расчитывать и надѣяться на свой собственный талантъ. Этотъ талантъ не замедлилъ проявиться, когда Михаилъ Провович сталъ появляться въ отвѣтственныхъ роляхъ на сценѣ артистическаго кружка. Тогда мнѣніе въ обществѣ стало мѣняться; всѣ, узнавшіе Садовскаго, предрекали ему блестящую актерскую будущность и они не ошиблись. Артистъ съ честью потрудился, былъ достойнымъ продолженіемъ своего великаго отца, и если не сдѣлалъ того, что могъ бы сдѣлать, то этому помѣшали независящія отъ него обстоятельства. Во всякомъ случаѣ, мы потеряли крупнаго сценическаго дѣятеля и сына своей страны, горячо любившаго родину и ея искусство. Эта любовь въ немъ била ключемъ, и онъ, какъ ребенокъ, радовался всякому доброму начинанію и реформамъ, совершавшимся на его глазахъ.

Прямолинейность Садовскаго была поразительна. Онъ говорилъ не стѣсняясь рѣзкую и непріятную правду, но на него никто не обижался, такъ какъ въ его словахъ всегда сквозила наивная откровенность и изъ щекотливаго вопроса онъ всегда умѣлъ сдѣлать шутку, надъ которой смѣялись какъ сказавшій, такъ и выслушавшій острое сужденіе.

Враговъ у Садовскаго почти не было. Это объяснялось тѣмъ, что покойный не зналъ, что такое зависть; за ролями онъ не гонялся, за авторами не тянулся и отъ начальства сторонился. Кто знаетъ закулисный міръ, тому такой актеръ можетъ показаться не только необыкновеннымъ существомъ, но даже безплотнымъ духомъ, но Михаилъ Провович всею жизнью доказалъ, что вездѣ бываютъ исключенія. Удивительнымъ представляется то обстоятельство, что Садовскій, не имѣя враговъ, не былъ пассивнымъ и угодливымъ человѣкомъ, а напротивъ своими каламбурами многимъ казался задорнымъ, но и каламбуры его отличались такимъ благодушіемъ, что никѣмъ не считались обидными. Вотъ какимъ былъ этотъ милый, добрый, высокоталантливый и честный труженикъ, котораго такъ сердечно провожала Москва до послѣдняго пристанища.

Познакомился я съ Садовскимъ случайно. Какъ непосвященный въ тайны драматической волокиты, я не могъ постигнуть требованій тогдашней цензуры, и мои три пьесы, какъ неодобренныя ею, лежали въ портфелѣ. Михаилъ Провович былъ любителемъ посидѣть часокъ-другой въ трактирѣ и особенно часто посѣщалъ знаменитые тогда «Щербаки», т. е. ресторанъ Щербакова, находившійся на Кузнецкомъ мосту. Тамъ то и свелъ меня съ нимъ балетный премьеръ того времени. Н. Ф. Манохинъ. Садовскій очень сердечно и привѣтливо отнесся ко мнѣ.

— Мнѣ Николай Федорович сказалъ, что вы маетесь съ пьесой и не знаете, какъ съ ней быть.

— Да, это правда.

— Почему же не обратитесь къ Александру Николаевичу Островскому?

— Я благоговѣю передъ нимъ, на его пьесахъ учился писать, но развѣ можно добраться до такого крупнаго человѣка? Я стѣсняюсь.

— И-и, батенька, какой вы! Для театра работаете, а смѣлости не имѣете, а еще военный, да еще раненый. Я вотъ скажу ему о васъ и о томъ, кто вы, такъ онъ посмѣется надъ вами.

Эти фразы были сказаны такимъ добродушнымъ тономъ, что я уже развязно обратился къ нему.

— Вотъ еслибъ вы были такъ добры и предупредили обо мнѣ Александра Николаевича.

— Да съ удовольствіемъ, завтра же сдѣлаю это и васъ извѣщу.

Дѣйствительно, дня черезъ два я получилъ записку, въ которой Садовскій извѣщалъ меня о днѣ, когда я могу зайти къ Островскому.

Это первое одолженіе, оказанное мнѣ Михаиломъ Прововичемъ, послужило началомъ нашего сближенія и впослѣдствіи я даже покумился съ его женой, очаровательной женщиной и дивной артисткой Ольгой Осиповной, и въ первой же пьесѣ, въ которой я появился, какъ сотрудникъ Островскаго, главную роль играли Михаилъ Прововичъ и его жена.

Артистическая жизнь Садовскаго не отличалась разнообразіемъ событій. Онъ не былъ помпезнымъ гастролеромъ и не пожиналъ обильныхъ лавровъ, которые нерѣдко, для вида, при посредствѣ подставныхъ лицъ, подносили себѣ сами бенефиціанты.

По этому случаю я вспоминаю одинъ очень забавный разговоръ. Подходитъ Садовскій къ актеру, только что отпраздновавшему свой бенефисъ, и спрашиваетъ пресерьезно, таинственнымъ тономъ.

— Скажи пожалуйста, гдѣ ты заказывалъ вѣнки, которые тебѣ поднесли третьяго дня?

Товарищъ отскочилъ отъ него.

— Миша, что ты говоришь?!

Но Садовскій не смутился и притворно убѣдительнымъ тономъ продолжалъ:

— Чего жъ ты обижаешься?—я спрашиваю тебя по пріятельски. Скоро мой бенефисъ, вотъ я и хочу узнать, гдѣ заказать подешевле.

Тутъ Михаилъ Прововичъ не выдержалъ и расхохотался. Его симпа-

тичный смѣхъ былъ очень заразителенъ и всѣ присутствующіе стали хохотать.

Въ то время, когда я впервые сблизился съ Садовскимъ, Москва жила еще патріархальной жизнью и по субботамъ добрые пріятели стекались въ Трехпрудный переулокъ, гдѣ помѣщался небольшой собственный деревянный домикъ Михаила Провoвича. Съ какимъ теплымъ чувствомъ невольно вспоминается этотъ пріютъ талантовъ, этотъ бревенчатый домикъ, видомъ своимъ напоминавшій постройку уѣзднаго города. А какъ тамъ легко дышалось и какимъ тепломъ вѣяло отъ всякаго слова гостепріимныхъ хозяевъ! Вся домашняя обстановка и обиходъ были полнымъ опроверженіемъ тому мнѣнію, что актеры и актрисы не склонны къ семейной жизни. Михаилъ Провoвичъ, оживлявшій всѣхъ своимъ неисчерпаемымъ остроуміемъ и веселостью, Ольга Осиповна, красивая обаятельная молодая женщина съ привлекательнымъ пріемомъ хозяйки, прелестныя дѣти, тогда еще, конечно, маленькія — все это было притягательной силой, тянувшей насъ въ Трехпрудный переулокъ. И тотъ только, кто жилъ въ то время, можетъ понять, какая пропасть легла между прошлымъ и настоящимъ. Тогда была эпоха стремленій, надеждъ, любви къ искусству и вѣра въ силу театра. И куда все это дѣвалось теперь? Въ какую даль унесены всѣ хорошія благодатныя побужденія?

— Мы все это продали иностраннымъ туземцамъ,—шутилъ Михаилъ Провoвичъ.—Самимъ то ничего и не осталось.

Какъ артиста, Садовскаго смѣло можно назвать жертвой времени. У него былъ огромный бытовой талантъ, унаслѣдованный имъ отъ отца, вышедшаго изъ народа. Они были неподражаемо хороши, какъ тотъ, такъ и другой въ роляхъ непосредственныхъ людей, а особенно съ русской складкой. И неудивительно: незабвенный артистъ Иванъ Васильевичъ Самаринъ, насмотрѣвшись на игру французскихъ актеровъ, игравшихъ цѣлой труппой нѣсколько сезоновъ на подмосткахъ Малаго театра, впиталъ въ себя европеизмъ и сдѣлался знаменитымъ и триковымъ джентльменомъ. Садовскіе же были далеки отъ этого. Ихъ грубоватость,

присущая русской натурѣ, никогда не покидала ихъ, а у Михаила Прововича до конца его дней слышался въ говорѣ бытовой оттѣнокъ.

А какъ разъ на бѣду Михаила Прововича въ его эпоху появились два теченія, совершенно не сродныхъ ему. Первое, умалявшее качество русскаго театра, была свистопляска, называвшаяся легкой комедіей, которую Викторъ Александровичъ Крыловъ, именовавшійся тогда Викторомъ Александровымъ, насильственно втащилъ на русскіе подмостки. Второе теченіе было благороднѣй, но совершенно мѣняло физіономію Малаго театра. Этотъ театръ былъ идеальнымъ бытовымъ и вдругъ, совершенно неподходящихъ для этого лицъ, стали одѣвать въ трико. Трудно себѣ было представить чудныхъ бытовыхъ актеровъ, перефасоненныхъ въ испанцевъ, итальянцевъ и англичанъ, Но это совершалось потому, что властвовавшія тогда премьерши вообразили себя классическими артистками, встиснули въ репертуаръ Лопе-де-Вега, Кальдерона, Лессинга, а въ особенности Шекспира, для исполненія пьесъ котораго рѣшительно не имѣлось исполнителей. Но дѣло было сдѣлано. Бытовой репертуаръ отодвинули на второй планъ, а ему предпочли классическій репертуаръ, рядомъ съ которымъ шли «передѣлки» Крылова. Что такое передѣлки — теперь всякій знаетъ. Бралась пьеса иностраннаго автора и въ ней измѣнялись только имена, сущность же оставалась почти безъ перемѣны. Вмѣсто Жана, появлялся Иванъ, вмѣсто Пьера — Петръ и этакую то литературную кражу принималъ образцовый театръ. Объяснялось это тѣмъ, что Крыловъ былъ смѣлый, беззастѣнчивый человѣкъ и умѣлъ дѣлать для актеровъ роли, которыя такъ необходимы были бенефиціантамъ. Но кража оставалась кражей и незабвенный Михаилъ Прововичъ вышучивалъ этотъ способъ литературной дѣятельности.

— Однако, вы, авторы, карманы поберегайте. Если театръ принимаетъ завѣдомо краденое, то, стало быть, подобный образъ дѣйствій не воспрещенъ закономъ. Вотъ я и цапну. Что касается театровъ, то они пристанодержатели, а съ нихъ не спросятъ за это, стало быть, я проскочу благополучно.

Но не всегда Садовскій шутилъ. Часто на него нападали минуты истиннаго горя. Нужно было слышать, съ какой скорбью онъ говорилъ о томъ, что совершалось.

— Островскій! Стали говорить, что отъ него сермягой воняетъ, значитъ для Императорскаго театра не подходитъ. И загнали бѣднаго Александра Николаевича въ его берлогу-кабинетъ, откуда его трудно вытащить. Да, положеньице! Создать родной театръ, а сидѣть чуть не безъ хлѣба и слышать издѣвательства. Говорятъ, я не работаю. Да на какомъ чортѣ я буду работать? Вѣдь не Крыловскую же стряпню играть или по винѣ актрисы, вообразившей себя классической персоной, натягивать на ноги чулки до поясницы? Ей хорошо со шлейфами ходить, а намъ то каково пребывать въ обнаженіи? Да хоть бы, въ самомъ дѣлѣ то, что они дѣлаютъ, было бы хоть сколько-нибудь похоже на правду. А то подумайте сами. Ну какіе они лорды, гранды, маркизы, князья или графы? Да они не только не видали тѣхъ, кого изображаютъ, и на конюшнѣ у нихъ не были. Полюбуйтесь на этихъ классическихъ героевъ!

Садовскій сталъ перечислять фамиліи исполнителей, прилагая къ нимъ не совсѣмъ лестные эпитеты.

Помолчавъ немного, Михаилъ Прововичъ, смотря въ сторону, уныло проговорилъ.

— Отпротивѣлъ театръ. Когда при мнѣ говорятъ о немъ, зло беретъ. Съ досады пойдешь въ трактиръ посмотрѣть на простыхъ людей и послушать простыхъ разговоровъ... Это свое, родное.

Но Садовскій рѣдко говорилъ о театрѣ серьезнымъ тономъ, а чаще относился къ нему шутливо, но подъ этой шаловливой рѣчью чуствовалась затаенная грусть. Рѣдко кто понималъ его, но кто понималъ, тому ясно становилось, что натура художника предъявляла свои требованія, которымъ театръ того времени не могъ удовлетворить.

Чтобы пополнить пустоту и неудотлетворенность своей жизни, Михаилъ Прововичъ искалъ утѣшенія у тѣхъ русскихъ людей, которые давали пищу для его наблюденія. Однимъ изъ такихъ лицъ былъ извѣст-

ный желѣзнодорожный дѣятель того времени, Петръ Іонычъ Губонинъ, истинный русакъ, несмотря на свое многомилліонное состояніе, не снимавшій сапоговъ съ бураками. Садовскій пользовался исключительнымъ расположеніемъ этой выдающейся личности и домъ его въ Клементьевскомъ переулкѣ былъ для Садовскаго, какъ говорится, своимъ домомъ.

Еще болѣе тѣсныя отношенія установились у Садовскаго съ сыномъ Петра Іоновича, Сергѣемъ Петровичемъ, выведеннымъ будто бы Николаемъ Потѣхинымъ въ его пьесѣ «Злоба дня» подъ фамиліей Хлопонина.

Но публика, толками, была введена въ заблужденіе. Глупенькій простакъ Хлопонинъ нисколько но походилъ на Губонина. Сергѣй Петровичъ, хотя отличался эксцентричностями, но былъ пріятный человѣкъ съ манерами барина. Да еслибъ Губонинъ хоть немножко походилъ на Хлопонина, то онъ никогда не сталъ бы въ интимныя отношенія съ Садовскимъ, который былъ очень разборчивъ на людей. Дружба между этими людьми, настолько установились, что Губонинъ, видя, какъ деревянный домикъ Садовскаго приходитъ въ ветхость, предложилъ Михаилу Прововичу свои услуги и вмѣсто невзрачной фигурки появился каменный домъ, въ которолъ скончался покойный артистъ. Операція была сдѣлана черезъ Банкъ, такъ что о какомъ либо одолженіи не могло быть и рѣчи.

Объ этомъ эпизодѣ я упоминулъ только лишь для того, чтобы показать, какоі изумительно притягательной силой отличался Садовскій и какъ многіе, съ особенной нѣжностью относились къ нему. Съ товарищами онъ былъ въ хорошихъ отношеніяхъ, но особенно сердечной привязаности ни къ кому у него не было. Это объяснялось тѣмъ, что потребностями, вкусами и сужденіями онъ составлялъ съ ними контрастъ. Онъ былъ, напримѣръ, страстный нумизматъ и его очень часто можно было видѣть на рынкѣ у Сухаревой башни разсматривавшимъ витрины со старыми монетами и медалями.

— Что у васъ за пристрастіе къ этимъ мертвымъ памятникамъ старины? —какъ-то разъ спросилъ я его.

— Углубляюсь въ исторію. Развѣ не интересно представить себѣ,



[illegible] ЧИЖЕВ [illegible] УДЬБИНИНЪ ВЪ [illegible]
[illegible] ВАНЮШИНА" С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

ный желѣзно... времени, П... Іонычъ Губонинъ, истинный пут... многомил...нное состояніе, не снимавшій ... ...довскій по...овался исключительнымъ ... ...тичност... домъ его въ Клементьевскомъ ... ...говорится, своимъ домомъ.

... ...явились у Садовскаго съ сыномъ ... ...выведеннымъ будто бы Николаемъ ... ...подъ фамиліей Хлопонина.

... была ... въ заблужденіе. Глупенькій про... ...на Губонина. Сергѣй Петровичъ, ...былъ пріятный человѣкъ съ мане... ...немножко походилъ на Хлопо... ...не ста... ...интимныя отношенія съ Садовскимъ, ... людей. Дружба между этими людьми, ...онинъ, видя, какъ деревянный домикъ ... ...ть, предложилъ Михаилу Прововичу свои ... ...появился каменный домъ, въ кото... ...Операція ... сдѣлана черезъ Банкъ, такъ ...

... ...минулъ ...

каза... ...Садовскій и какъ ... ...нежностью ... къ нему. Съ товарищами ... ...отношеніяхъ ... особенно сердечной привязанност... ...не было. Это объяснялось тѣмъ, что потребностями ... ...онъ составлялъ съ ними контрастъ. Онъ былъ ... ...нумизматъ и его очень часто можно было ... ...разсматривавшимъ витрины со стари...

... ...къ ...тимъ мертвымъ памятникамъ ста...

... Развѣ не интересно представить себѣ,





Г-жа ЧИЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ АВДОТЬИ и г. СУДЬБИНИНЪ ВЪ РОЛИ КРАСАВИНА.
„ДѢТИ ВАНЮШИНА“ С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

какъ эти господа жили и какіе творили великія дѣла. Жаль, что коллекція у меня не велика. Да ничего не подѣлаешь! Хорошіе экземпляры такъ дороги, что не приступишься.

Еще болѣе, чѣмъ нумизматика, его интересовали иностранные языки. Не получивши съ молоду систематическихъ знаній, онъ старался въ зрѣломъ возрастѣ наверстать прошлое. Французскій языкъ онъ изучилъ настолько, что перевелъ «Севильскаго Цирюльника», который шелъ на сценѣ Московскаго Малаго театра и въ провинціи. Польскій языкъ онъ также хорошо зналъ.

Михаилъ Провович не чуждъ былъ и оригинальнаго творчества. Онъ написалъ нѣсколько разсказовъ, въ которыхъ ярко отразился его природный юморъ. Но и къ этому онъ относился полушутливо, не придавая своимъ трудамъ особеннаго значенія [1]).

Дѣтей своихъ, какъ сыновей, такъ и дочерей, онъ отдавалъ въ средне-учебныя заведенія, но атмосфера театра, которымъ они были отуманены, не совсѣмъ благопріятно дѣйствовала на нихъ, какъ на учащихся, и большинство изъ нихъ нигдѣ не кончили курсъ. Это очень огорчало какъ Михаила Прововича, такъ и Ольгу Осиповну. Но жизнь всегда сильнѣе нашей воли и имъ поневолѣ приходилось мириться съ тѣмъ, что было. Театръ это—бурный потокъ, захватывающій каждаго, кто хоть немного прикоснется къ нему.

Повторяемъ, Садовскаго смѣло можно назвать жертвой времени. У него былъ огромный талантъ, настолько огромный, что не надвинься на театръ Крыловская свистопляска и не начнись одѣваніе бытовыхъ актеровъ въ трико, Михаилъ Прововичъ несомнѣнно занялъ бы такое же положеніе, какое занималъ его отецъ.

Но такъ какъ онъ былъ актеръ, получавшій жалованье, то ему приходилось играть не то, что онъ хотѣлъ, а то, что ему давали. Поэтому съ нимъ случались не малые курьезы. Островскій написалъ комедію «Краса-

[1]) См. статью Б. Варнеке «Актеръ писатель» въ «Ежег. Имп. Т.», 1910, IV, 13—32.

вецъ-мужчина». Роль героя ни съ какой стороны не подходила къ Садовскому, но авторъ, любя Михаила Прововича, какъ своего крестника, и желая, чтобы онъ выступилъ въ отвѣтственной роли, рискнулъ дать ему несоотвѣтствующее дѣло. Изъ этого ничего хорошаго не вышло, такъ какъ Садовскій не былъ красавцемъ и никакой гриммъ не могъ его сдѣлать такимъ, а между тѣмъ самое названіе пьесы указывало, что наружность лица составляетъ его главную силу.

— Вотъ, батенька, въ красавцы попалъ,—отшучивался онъ. А между прочимъ, чѣмъ же я не красавецъ? Настоящій жантиль-омъ. Глядя на меня, я думаю, не одно женское сердце затрепетало.

Но эти недоразумѣнія не могли унизить Садовскаго въ глазахъ публики. Онъ оставался Бѣлугинымъ, Карандышевымъ и изобразителемъ другихъ бытовыхъ типовъ.

Изъ своихъ успѣховъ онъ никогда не дѣлалъ помпы, а оставался скромнымъ человѣкомъ. Сазонова называли идеальнымъ исполнителемъ Бѣлугина, но я отдавалъ предпочтеніе Михаилу Прововичу. Петербургскій актеръ, исполняя эту роль, отличался солидностью, тогда какъ Садовскій оставался наивнымъ простакомъ, что вполнѣ соотвѣтствовало роли. Когда въ послѣднемъ актѣ, обуреваемый ревностью, Сазоновъ кричалъ: «домъ сожгу», то въ его тонѣ не слышалось того простодушнаго отчаянія, которое вырывалось у маленькаго человѣка. У Садовскаго такъ и сквозила молодость и безпомощность, что гораздо болѣе трогало сердца зрителей.

Шли года. Островскій уже утратилъ свою прежнюю свѣжесть и силу, и бытовой репертуаръ тускнѣлъ, что невольно отодвигало въ тѣнь такихъ актеровъ, какъ Садовскій. Уколы самолюбію Садовскаго настолько были велики, что онъ рѣдко заглядывалъ въ театръ, а вечера проводилъ въ читальнѣ англійскаго клуба или за карточнымъ столомъ.

Къ Островскому онъ относился съ безграничнымъ уваженіемъ, но не могъ ему прощать того, что онъ, имѣя такое громкое имя и связи въ Петербургѣ, не являлся реформаторомъ захудалаго положенія въ театрѣ. Михаилъ Прововичъ не понималъ, что «дѣльцомъ» сдѣлаться нельзя, если

этого качества не дала природа. Александръ Николаевичъ, сохранившій до послѣднихъ дней наивность, не годился для роли, которую навязывалъ ему Садовскій. Какъ большинство талантливыхъ людей, Островскій былъ не практиченъ и ждалъ, что что нибудь крупное совершится помимо его воли.

И вдругъ это совершилось. Островскаго назначили завѣдывающимъ репертуаромъ Московскаго Малаго театра. Михаилъ Провович ликовалъ, но тутъ же выступалъ его врожденный юморъ.

— Все это хорошо, но не ослабѣлъ ли старикъ? У насъ есть много молодцовъ, отъ которыхъ трудно отбиться; будутъ, какъ комары, жужжать надъ ушами да подъѣзжать съ разными подходцами.

Но Островскій устоялъ, и горизонтъ, нависшій надъ храмомъ искусства, постепенно очищался. Бытовой репертуаръ, очищенный отъ бенефиснаго мусора, постепенно оживалъ, и всѣ мы понимали, что настанетъ новая эпоха. Но наши надежды скоро рушились. Александръ Николаевичъ, изможденный временемъ и невзгодами, не выдержалъ непосильнаго труда и скоропостижно скончался.

— Вертай назадъ!—съ грустью шутилъ Михаилъ Провович. Изъ дальнихъ странствій возвратился Крыловъ. Шире дорогу—свистопляска идетъ.

Удивляться этому было нельзя. Стоявшій во главѣ Императорскихъ театровъ Иванъ Александровичъ Всеволожскій былъ, несомнѣнно, честный и умный человѣкъ, но, проведя большую часть своей жизни за границей, онъ невольно сталъ чуждымъ русской бытовой жизни, гдѣ однимъ изъ рычаговъ отношеній, между людьми, была грубость, которую Иванъ Александровичъ не переваривалъ.

— Ну, что это такое?—возмущался онъ: водка, брань и т. п. прелести; мое ухо рѣшительно отвыкло отъ этого, да и высшія сферы шокируются подобными представленіями.

По поводу этихъ сѣтованій Михаилъ Провович написалъ очень милый каламбуръ, который я не считаю удобнымъ воспроизводить. А года шли и шли. Садовскій сидѣлъ безъ дѣла. Возмущаясь и вышучивая гастролеровъ, ѣздившихъ по Россіи, онъ, наконецъ, задумалъ и самъ

проѣхаться по Волгѣ. Для этой цѣли онъ набралъ труппу и тронулся въ путь. Если другіе артисты путешествовали съ намѣреніемъ набить карманъ, то, въ этомъ случаѣ, о деньгахъ не было рѣчи. Михаилъ Провомичъ ѣхалъ поиграть на сценѣ и поблагодушествовать на волнахъ великой рѣки.

— Миша,—говорили ему доброжелатели,—дѣло то не выгоритъ. У тебя никуда не годно организовано дѣло. Потерпишь убытки.

— Ну вотъ что сказалъ! Такъ-то отмахаемъ наше турнэ за первый сортъ.

И онъ отправился. Но предсказаніе сбылось вполнѣ. Такъ какъ пьесы ставились не съ крикливыми названіями и въ труппѣ не было драматическаго премьера, привлекающаго провинціальную публику, то сборы были очень скромные. Лучшая часть публики посѣщаемыхъ городовъ приходила въ театръ, но касса пустовала.

Когда онъ вернулся, его спрашивали о дѣлахъ.

— Великолѣпно! Такъ-то проѣхались, чудо! И поиграли и природой наслаждались.

— А денежная сторона?

— Ну что деньги! Была бы душа,—шутилъ онъ. За то какъ время проводили! Когда переѣзжали изъ города въ городъ—одно благодушіе. Сидишь это на палубѣ — пивцо попиваешь... А тутъ тебѣ въ глаза берега, на которыхъ и Стенька Разинъ разгуливалъ и другіе прочіе разбойники... Отлично проѣхались.

Матеріальная же сторона поѣздки была самая печальная.

Наконецъ, наступилъ для Садовскаго послѣдній періодъ его дѣятельности. Начальство, усматривая, что артистъ очень мало играетъ, рѣшило сбавить ему жалованья и сбавили съ семи тысячъ на четыре.

Садовскій очутился на сбавленномъ окладѣ. Этотъ ударъ былъ для него очень тяжелый. Настолько тяжелый, что перевернулъ весь складъ его жизни. Онъ какъ бы ушелъ отъ людей и съ одиннадцати часовъ дня до вечера сталъ проводить время въ ресторанѣ Эрмитажъ, гдѣ за однимъ

и тѣмъ же столикомъ просиживалъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ; такъ что тѣ, кому нужно было видѣть Михаила Прововича, шли въ ресторанъ, подсаживались къ артисту и съ удовольствіемъ просиживали подлѣ него подолгу. И неудивительно. Михаилъ Прововичъ сдѣлался энциклопедіей текущихъ дней жизни. Къ его услугамъ были всѣ газеты, какъ русскія, такъ и иностранныя, и стекавшіеся, въ злачное мѣсто, добрые знакомые приносили ему самыя свѣжія вѣсти о томъ, что творится на свѣтѣ.

Нужно было видѣть всегдашнее оживленіе, не покидавшее Садовскаго.

Какъ онъ умѣлъ съ каждымъ говорить особеннымъ языкомъ, пересыпая свою рѣчь «словечками» и каламбурами. Правильнаго обихода, какой ведутъ обыкновенные люди, онъ не велъ, а ѣлъ тогда, когда ему хотѣлось, при томъ нерѣдко меню составлялъ неизмѣнно служившій ему оффиціантъ.

— Ты что-жъ мнѣ подалъ? волновался разъ при мнѣ Михаилъ Прововичъ. Это мнѣ, голубчикъ, надоѣло.

— Кушайте, Михаилъ Прововичъ, вкусное блюдо.

— Ужъ такъ и быть сегодня съѣмъ, а въ другой разъ не лѣзь съ однимъ и тѣмъ же!

Завсегдатайство Садовскаго въ ресторанѣ многими осуждалось, какъ отсутствіе домовитости и какъ проявленіе актерской роспущенности. но это было несправедливо. Въ его исканіи людности Михаилъ Прововичъ проявлялъ, въ крайней степени, оригинальность. Не находя полнаго удовлетворенія въ стѣнахъ театра, онъ сталъ искать общественности тамъ, гдѣ жизнь отличалась неудержимымъ разнообразіемъ. Передъ нимъ мелькала толпа, приносившая къ его столику не вѣсти о своихъ семейныхъ дрязгахъ, а напротивъ, ушедшіе отъ нихъ. Между ними встрѣчались субъекты, и неодобрительно относившіеся къ образу жизни артиста.

Разсказывали про такой случай.

Подошелъ къ Садовскому одинъ, мало знакомый ему, человѣкъ и философски замѣтилъ:

— Какъ это вы можете выносить такую жизнь? Мнѣ въ первый разъ приходится встрѣтить такого человѣка.

Садовскій въ душѣ обидѣлся, но наружу не показалъ этого и, какъ бы шутя, отвѣтилъ:

— Всяко бываетъ. Я вотъ тоже жду отъ нѣкоторыхъ людей, чтобъ они сказали хоть одное умное слово. И что-жъ вы думаете? Ждалъ, ждалъ, но такъ и не дождался.

— Вы про кого это говорите?—съ неудовольствіемъ спросилъ собесѣдникъ.

— А вамъ какое дѣло? Про кого хочу, про того и говорю!

Сказавъ это, Михаилъ Прововичъ развернулъ газету и сталъ читать. Надоѣдливому господину оставалось одно—уйти.

Вообще Садовскій, въ послѣднее время, нерѣдко проявлялъ раздраженіе и на его благодушномъ лицѣ подолгу оставалась небывалая тѣнь.

— Устарѣлъ я и нахожу сходство между собой и моими старыми дачами. Вижу разваливаются, а чинить не хочется. Думаю, что ужъ тутъ чинить, когда все похилилось.

За годъ или немного болѣе до его смерти пришелъ я къ нему въ ресторанъ, попросить прочесть пьесу. Взявши рукопись, онъ уныло проговорилъ:

— Ужъ не хотите ли вы дать мнѣ большую роль? Куда! Теперь я если играю, только маленькія роли, а большія не по силамъ стали.

При этомъ онъ сталъ разбирать мою работу и съ такой ясностью и отчетливостью анализировалъ ее, что объ его умственномъ оскудѣніи не могло быть и рѣчи. Но нервность проявлялась на каждомъ шагу.

— Опоздали, продолжалъ онъ улыбаясь, теперь не то нужно. Вотъ если бы ввели чертовщину, или порнографію, угодили бы всѣмъ. Теперь новыя лица и новыя пѣсни. Было наше время и оно придетъ, а теперь его нѣтъ.

Отъ его словъ вѣяло уныніемъ, но тутъ же онъ перешелъ въ свой обычный тонъ и сталъ саркастически посмѣиваться, надъ тѣми, кто составлялъ ряды этихъ новаторовъ.

Михаилъ Прововичъ былъ лицомъ исключительнымъ, и многіе, къ его фамиліи, приставляли «Миша» Садовскій. На первый взглядъ, такое прилагательное можетъ показаться страннымъ и нелѣпымъ, но русскій человѣкъ этой приставкой выражаетъ свое истинное сердечное влеченіе. Въ этомъ словѣ «Миша» есть что-то теплое и задушевное. При этомъ указаніи намъ невольно припомнился любимецъ петербургской публики Варламовъ. Когда вы открываете многіе номера газетъ, то тамъ такъ и мелькаетъ «дядя Костя», или просто «Костя», что уже подразумѣвается, что это Константинъ Александровичъ. Другого Варламова нѣтъ; казалось бы, къ чему эта приставка? Но написавшій слово Костя Варламовъ, знаетъ, что этимъ прилагательнымъ онъ вызоветъ сочувствіе читателя.

И въ самомъ дѣлѣ, по ширинѣ натуръ, по симпатичности и по своей непосредственности эти оба артиста имѣли сходство. Бесѣдуя съ ними, всякій чувствовалъ себя легко и никто никогда не видалъ на ихъ лицахъ не только пренебреженія, а даже холодности, а напротивъ, слышался мягкій, снисходительный тонъ.

Приближавшаяся смерть не измѣнила въ Садовскомъ его обычнаго отношенія къ жизни.

Почувствовавъ легкое кровоизліяніе въ мозгъ, онъ грустно-шутливо проговорилъ:

— Первый звонокъ! Поѣздъ отходитъ на ту станцію, откуда никто не возвращается.

Однако, послѣ перваго приступа болѣзни врачамъ удалось его поправить, но такія поправки бываютъ, обыкновенно, непродолжительны. Наступило слѣдующее кровоизліяніе и послѣ двухдневной агоніи Михаилъ Прововичъ отошелъ въ лучшій міръ.

Погребеніе и проводы Москвой любимаго артиста, до послѣдняго пристанища, на Митрофаніевское кладбище, гдѣ погребенъ его знаменитый отецъ, были очень трогательны. Громадная толпа провожала его, и колесница едва могла вмѣстить вѣнки, какъ послѣдній привѣтъ усопшему.

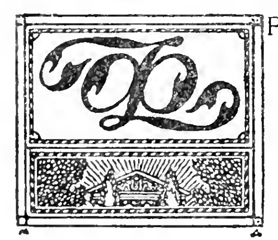
Я упомянулъ уже, что жизнь покойнаго артиста не была полна

внѣшнихъ событій, поэтому мои воспоминанія ограничиваются тѣмъ, что онъ могъ давать только, какъ выразитель своего внутренняго міра. Для тѣхъ же, кто являлся преградой развитію его огромнаго таланта, это должно служить укоромъ. Мы же всегда сохранимъ о немъ память, какъ объ артистѣ, дававшемъ намъ высокія внутреннія наслажденія, и какъ о безупречномъ человѣкѣ и гражданинѣ своей страны.

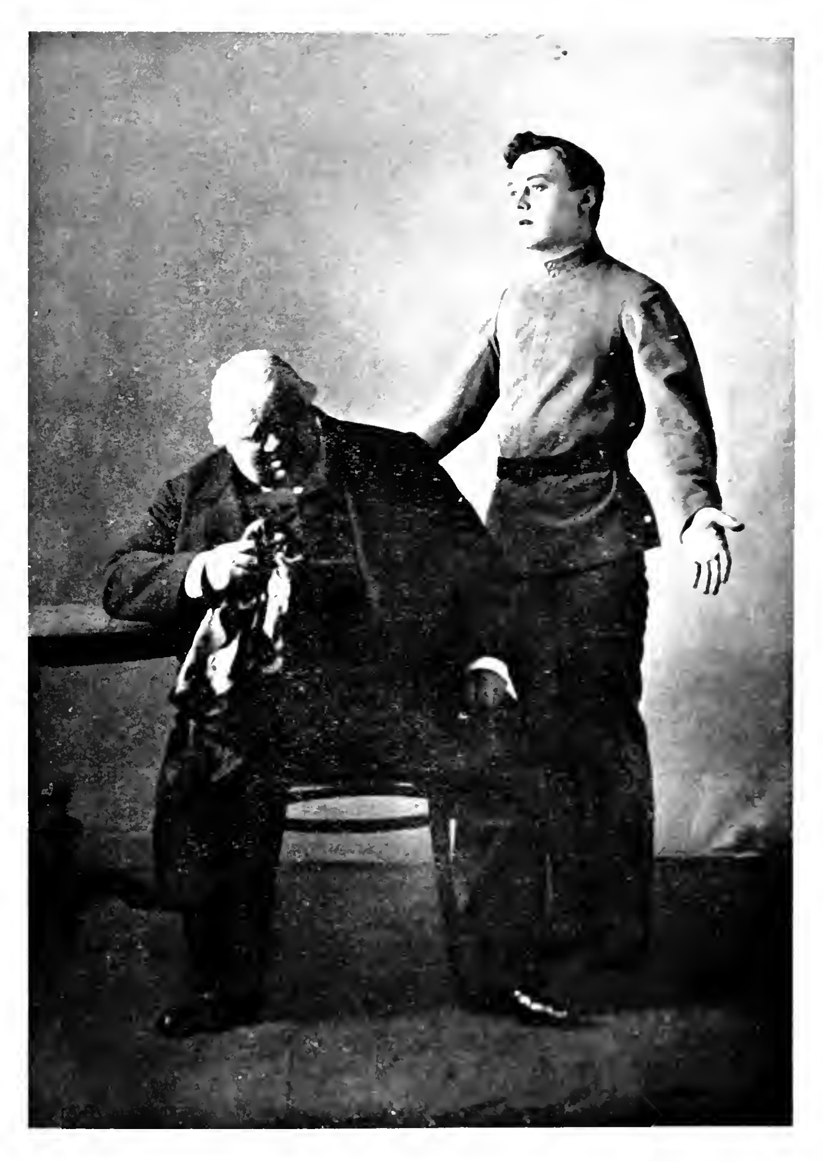
БѢЛИНСКІЙ И ФРАНЦУЗСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАГЕДІЯ.

(Посвящается М. В. Веселовской).

ЮРІЯ ВЕСЕЛОВСКАГО.



РАНЦУЗСКАЯ классическая трагедія XVII столѣтія имѣла у насъ, въ Россіи, весьма своеобразную судьбу. Когда то она представлялась высшимъ идеаломъ, къ которому могли стремиться русскіе драматурги,—олицетвореніемъ всего прекраснаго, благороднаго и художественно-законченнаго. Недаромъ современники Сумарокова, желая выразить ему свое восхищеніе его творчествомъ, величали его «полночнымъ Расиномъ, другомъ Таліи и Мельпомены» (Василій Майковъ), «россійскимъ Расиномъ» (Елагинъ, въ сатирѣ «На петиметра и кокетокъ») и т. п., а самъ авторъ «Синава и Трувора» ставилъ себѣ въ заслугу то, что онъ стремился «явить Россіи театръ Расиновъ», и высказывалъ увѣренность, что онъ «славу Расина и Вольтера, пиша на малоизвѣстномъ, хотя и прекрасномъ языкѣ, оставилъ своему народу». Княжнину, который, въ противоположность Сумарокову, отличался, какъ извѣстно, большою скромностью въ оцѣнкѣ своихъ заслугъ, пришлось выслушать, въ день перваго представленія «Дидоны», отъ одного изъ своихъ почитателей аналогичную фразу: «Вы—нашъ Расинъ». Подобно этому въ біографіи Княж-



Г. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ВАНЮШИНА и г. ВЛАДИМIРОВЪ ВЪ РОЛИ АЛЕКСѢЯ.
„ДѢТИ ВАНЮШИНА" С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

нина, прилагавшейся къ собранію его сочиненій, можно было встрѣтить указаніе на то, что онъ «содѣлался нашимъ Эврипидомъ, нашимъ Расиномъ». Когда Сумароковъ пытался мотивировать и пояснить свое преклоненіе передъ французскими драматургами, обращаясь къ ихъ произведеніямъ, цитируя и разбирая отдѣльные отрывки, въ его отзывахъ не чувствовалось объективнаго анализа, мѣсто котораго заступали яркіе образчики такъ называемой critique admirative, дышавшіе безусловнымъ преклоненіемъ чуть ли не передъ каждымъ стихомъ драматурга-классика... Едва ли нужно вспоминать о томъ, что этотъ культъ Расина и Корнеля распространялся не только на самое ихъ творчество, отмѣченное печатью крупнаго дарованія, но и на внѣшнюю форму ихъ трагедій, на тѣ «правила и единства», которыхъ они считали необходимымъ строго придерживаться. Для того, чтобы тогда писать «безъ соблюденія обыкновенныхъ ѳеатральныхъ правилъ», по выраженію Екатерины II, нужно было обладать значительною долею смѣлости... Когда Карамзинъ, вдохновляемый восторженными отзывами о Шекспирѣ Ленца, выражаетъ въ предисловіи къ своему переводу «Юлія Цезаря» и въ «Письмахъ русскаго путешественника» пламенное сочувствіе творчеству великаго британскаго драматурга и старается доказать, что послѣдній стоитъ неизмѣримо выше Корнеля и Расина, онъ выступаетъ въ роли полемиста и смѣлаго новатора, расшатывающаго старые авторитеты, защищающаго такое литературное направленіе, которое еще не получило на русской почвѣ правъ гражданства... Сочувствіе французскому классицизму не исчезло безслѣдно даже въ такую пору, когда творчество Шекспира уже сдѣлалось гораздо болѣе извѣстнымъ и популярнымъ у насъ; изъ лицъ, симпатизировавшихъ ему въ XIX вѣкѣ, достаточно вспомнить здѣсь хотя бы Катенина, автора «Андромахи», переводчика «Сида», отдававшаго французамъ рѣшительное предпочтеніе передъ Шекспиромъ.

Но, если въ культѣ французскихъ классиковъ XVII вѣка было когда то много односторонняго и доведеннаго до крайностей, нельзя, съ другой стороны, признать справедливымъ и желательнымъ то отношеніе къ Корнелю и Расину, которое одержало у насъ верхъ съ теченіемъ времени и уцѣлѣло

вплоть до нашихъ дней. На тѣхъ писателей, которые раньше считались первоклассными, образцовыми, установился постепенно какой то ироническій, почти пренебрежительный взглядъ. Они стали пользоваться репутаціей напыщенныхъ, высокопарныхъ, неестественныхъ; ихъ герои и героини были провозглашены лишенными жизни, ходульными, похожими скорѣе—на какія то олицетворенія пороковъ и добродѣтелей... При этомъ уже не дѣлалось исключенія ни для наиболѣе яркихъ, величавыхъ, могучихъ образовъ, созданныхъ Корнелемъ, ни для лучшихъ примѣровъ художественной передачи женской психологіи—въ «Андромахѣ», «Береникѣ» или «Федрѣ» Расина. Пьесы такъ называемыхъ «псевдо-классическихъ» драматурговъ давно уже исчезли изъ нашего репертуара и вплоть до нашихъ дней такъ и не вернулись въ него (за исключеніемъ «Федры», временно имѣвшей большой успѣхъ на сценѣ московскаго Малаго театра, благодаря прекрасной игрѣ М. Н. Ермоловой), несмотря на то, что за послѣднее время не было недостатка въ попыткахъ воскрешать старину, возсоздавать сценическое искусство прошлаго, искать *новаго*, освѣжающаго элемента—въ томъ, что отдѣлено отъ насъ нѣсколькими вѣками!..

Въ области исторіи литературы и критики у насъ дѣлалось очень мало для пересмотра вошедшихъ постепенно въ употребленіе отрицательныхъ оцѣнокъ французскаго классицизма—и только къ концу прошлаго столѣтія относятся единичныя попытки разобрать заново творчество Корнеля и Расина, и установить, что̀ въ этомъ творчествѣ, дѣйствительно, отжило свой вѣкъ, и что полно неувядаемой красоты, хотя бы и не похожей на то, что мы любимъ и цѣнимъ въ произведеніяхъ Шекспира, Шиллера или старыхъ испанскихъ драматурговъ. Около того же времени—послѣ громаднаго перерыва—появилось опять нѣсколько *переводовъ* французскихъ пьесъ XVII столѣтія на русскій языкъ («Le Cid», «Horace», «Phèdre», «Athalie» [1]). Но въ общемъ отношеніе нашей читающей публики и литературныхъ круговъ къ французской классической трагедіи

[1]) Переводы Поливанова, М. Чайковскаго, О. Чюминой.

оставляетъ и теперь многаго желать... Извѣстное предубѣжденіе противъ «ложнаго классицизма», въ значительной степени усвоенное по традиціи, принятое на вѣру, такъ какъ мало кому приходило въ голову провѣрять самостоятельно то, что повторялось съ давнихъ поръ и даже вошло въ школьные учебники, мѣшало намъ оцѣнить то, что было дѣйствительно талантливаго, сильнаго и художественнаго въ созданіяхъ «величаваго генія» Корнеля и,—чтобы употребить опять выраженіе Пушкина,—«пѣвца влюбленныхъ женщинъ и царей»—Расина... За правилами, единствами, наперсниками, отголосками придворнаго этикета, нѣкоторыми искусственными пріемами, не вполнѣ удовлетворительною передачею античной жизни у насъ не всегда желали и умѣли разсмотрѣть ту *вѣчную правду* и *вѣчную красоту*, которую можно найти въ строгихъ, правильныхъ, какъ будто холодныхъ съ виду французскихъ трагедіяхъ столько же, сколько и въ болѣе свободномъ, широкомъ разнообразномъ и близкомъ къ жизни творчествѣ Шекспира. Терминъ «ложный классицизмъ» у насъ все еще въ ходу, хотя въ наши дни его, конечно, давно слѣдовало бы оставить. До сихъ поръ не прекратилось и соединеніе въ отрицательныхъ оцѣнкахъ стараго французскаго театра—именъ Корнеля и Расина, несмотря на всю разницу ихъ натуръ и писательскихъ темпераментовъ, не говоря уже о томъ, что они были въ свое время противниками и соперниками, какъ представители двухъ различныхъ теченій въ области драмы. Словомъ, если за послѣднее время и замѣчаются, какъ было указано выше, нѣкоторые признаки поворота въ сторону болѣе объективнаго изученія классической трагедіи, то все же, въ общемъ, мы еще не пережили періода систематическаго игнорированія и отрицанія этой трагедіи, смѣнившаго собою такую пору, когда ее готовы были превозносить до небесъ, но въ своемъ родѣ—столь же односторонняго и нежелательнаго.

Еще въ 1894 году П. Д. Боборыкинъ имѣлъ основаніе сказать—въ своей статьѣ «Судьбы русскаго романа»: «Подъ вліяніемъ нѣмцевъ [1]), во

---

[1]) О происхожденіи термина *псевдоклассицизмъ*—см. ниже.

второй четверти вѣка стали называть *псевдо* или *лжеклассицизмомъ* все движеніе, преимущественно — французской литературы, почти за цѣлыхъ два столѣтія или, по крайней мѣрѣ, за полтораста лѣтъ. Мнѣ нѣтъ надобности распространяться объ этомъ. Никто не станетъ отрицать того, что условности формъ изящной литературы, какія были закрѣплены во Франціи авторитетомъ Буало и его послѣдователей, должны были, рано или поздно, вызвать реакцію, что и случилось... Все это такъ, но развѣ это оправдываетъ повтореніе избитаго общаго мѣста — обязательное признаніе формулы, прикрывающей собою предразсудокъ, который поддерживаетъ нежеланіе изучить, какъ слѣдуетъ, вѣкъ литературнаго роста во Франціи, представляющій собою законную гордость всей страны? А мы привыкли кидать все въ одну кучу и повторять свое общее мѣсто о лжеклассицизмѣ! Семнадцатый вѣкъ былъ *великимъ* литературнымъ вѣкомъ Франціи, имѣвшимъ значеніе для всей континентальной Европы. Онъ создалъ театръ, въ которомъ, при сколько нибудь честномъ и внимательномъ изученіи, вы найдете *самобытное* развитіе творчества. Нынче и англійская критика начинаетъ уже сопоставлять Шекспира съ Расиномъ и находить во французскомъ драматургѣ-психологѣ такія стороны творчества, которыми онъ можетъ поспорить съ авторомъ «Гамлета» и «Отелло»,—а у насъ еще принято относиться къ Расину съ брезгливостью [1])».

Какъ же сложилась эта «брезгливость» по отношенію къ одному изъ наиболѣе славныхъ и блестящихъ періодовъ исторіи французской литературы? Почему, съ другой стороны, у насъ до сихъ поръ могутъ не отличать Корнеля отъ Расина, и ихъ обоихъ—отъ длиннаго ряда по большей части—посредственныхъ, лишенныхъ настоящаго дарованія подражателей? Здѣсь мы должны назвать одно крупное и славное имя, авторитетъ котораго немало способствовалъ тому, что у насъ поставили крестъ на французской трагедіи XVII вѣка, не считая нужнымъ произнести свое

[1]) П. Д. Боборыкинъ, «Судьбы русскаго романа»,—въ сборникѣ Общества Любителей Россійской Словесности «Починъ» (М. 1895); стр. 190—191.

собственное, болѣе самостоятельное сужденіе о ней,—на основаніи знакомства съ самыми произведеніями «псевдо-классиковъ».

Мы имѣемъ въ виду Бѣлинскаго, который, *изъ самыхъ лучшихъ побужденій*, полный самой горячей, восторженной любви къ театру и желанія видѣть, въ частности русскій театръ, свободно развивающимся, воспринимающимъ все лучшее, что было создано западно-европейскою драмою, ярко и художественно отражающимъ въ своемъ репертуарѣ всю полноту жизни, вступилъ когда то въ борьбу съ кодексами и правилами, такъ долго царившими на французской сценѣ, и много разъ возвращался въ самыхъ разнообразныхъ статьяхъ, иногда не имѣющихъ никакой связи съ Франціей и ея литературою, къ рѣзкой критикѣ французскаго классицизма. Мы вскорѣ увидимъ, чѣмъ объяснялись извѣстныя крайности и преувеличенія, которыя мы на этотъ разъ находимъ у знаменитаго критика, и чѣмъ онѣ были вызваны; пока же намъ нужно только констатировать то безусловное, не знающее вначалѣ никакихъ исключеній отрицаніе всякаго значенія французской классической трагедіи, которое десятки разъ отражается въ критическихъ статьяхъ Бѣлинскаго. Не нужно, конечно, останавливаться здѣсь особенно подробно на выдающихся заслугахъ нашего критика, какъ даровитаго популяризатора и истолкователя творчества Шекспира,—начиная съ «Литературныхъ мечтаній» постоянно возвращавшагося къ анализу его творчества, не измѣнившаго великому британскому драматургу въ теченіе всей своей дѣятельности,—несмотря на то, что его міросозерцаніе, какъ извѣстно, было въ другихъ отношеніяхъ, далеко неоднороднымъ въ различные періоды,—давшаго своимъ читателямъ прекрасныя характеристики Гамлета, Офеліи, Макбета, Ромео и Юліи и т. п. [1]) Насколько Бѣлинскій любилъ и цѣнилъ Шекспира, видно изъ того, что онъ касался его произведеній даже въ такихъ статьяхъ, которыя посвящены были совершенно другимъ писателямъ и литературнымъ направленіямъ; достаточно сказать, что о Шекспирѣ

---

[1]) Обзоръ многихъ (но не всѣхъ) отголосковъ «шекспиризма» Бѣлинскаго—см. въ интересной статьѣ проф. Н. Стороженко «Шекспиръ и Бѣлинскій» (въ его книгѣ «Опыты изученія Шекспира», стр. 254—274).

упоминается въ очеркахъ, относящихся къ повѣстямъ Гоголя, «Древнимъ россійскимъ стихотвореніямъ» Кирши Данилова и т. д.! Многое изъ того, что было высказано въ данномъ случаѣ Бѣлинскимъ, въ сущности, не устарѣло вплоть до нашихъ дней!

Но именно потому, что критикъ былъ такимъ убѣжденнымъ поклонникомъ творчества автора «Гамлета» и стремился убѣдить своихъ читателей въ превосходствѣ его дарованія, онъ считалъ нужнымъ вести борьбу съ представителями противоположнаго направленія,—словно боясь, что оно можетъ снова восторжествовать на русской сценѣ, не желая согласиться съ тѣмъ, что можно одновременно ставить очень высоко Шекспира—и воздавать должное таланту драматурговъ, въ иныхъ отношеніяхъ являющихся его антиподами! Зная горячую, порывистую, «неистовую» натуру Бѣлинскаго, мы, конечно, и не удивимся тому, что онъ не былъ способенъ на спокойный художественный эклектизмъ, оцѣнивающій по заслугамъ все, что есть хорошаго у каждаго писателя, въ подобныхъ случаяхъ—прямо необходимый!.. Но все, что было высказано пламеннымъ панегиристомъ широты и мощи шекспировскаго творчества по адресу великихъ французовъ, естественно, должно было, въ виду той авторитетности, которая свойственна была сужденіямъ и приговорамъ критика въ глазахъ публики, оставить глубокій слѣдъ въ сознаніи русскаго общества и предопредѣлить отношеніе цѣлаго ряда поколѣній къ возвеличеннымъ раньше и развѣнчаннымъ теперь корифеямъ французской трагедіи... Такъ упрочилась у насъ «брезгливость» по отношенію къ Корнелю и Расину, такъ укоренилось убѣжденіе, что въ ихъ творчествѣ нельзя найти ничего, кромѣ ходульности, громкихъ фразъ и дѣланныхъ эффектовъ!..

Независимо отъ общей оцѣнки французскаго классицизма, какъ литературнаго направленія, Бѣлинскій неоднократно упоминаетъ о Корнелѣ и Расинѣ и, отзываясь съ ироніей о томъ культѣ, какимъ они были окружены, съ своей стороны произноситъ ихъ имена съ оттѣнкомъ пренебреженія или, по крайней мѣрѣ, съ легкою насмѣшкою... Говоря въ одной библіографической замѣткѣ 1838 года объ отношеніи романтиковъ къ литера-

турнымъ авторитетамъ прошлаго, онъ замѣчаетъ: «Франція разрушила *капища кумировъ своихъ*, сбросила ихъ статуи съ пьедесталовъ и разбила ихъ. Корнель, Расинъ, Буало, Мольеръ, Кребильонъ, потомъ Вольтеръ со всѣмъ энциклопедическимъ причтомъ,—все это было ниспровергнуто, отринуто». Сходную мысль Бѣлинскій приводитъ въ другомъ случаѣ, касаясь роли нѣмецкой критики, какъ разрушительницы прежней популярности французскихъ писателей XVII—XVIII вѣковъ: «Но вдругъ все измѣнилось, когда самостоятельный геній германской націи разбилъ оковы псевдоклассицизма и низложилъ во прахъ съ алтарей храма искусства *миніатюрныя восковыя статуйки* Корнелей, Расиновъ, Мольеровъ, Буало, Вольтеровъ, Дюсисовъ и Кребильоновъ съ братіей» [1]). Въ данномъ случаѣ весьма характерно, помимо упоминанія о «миніатюрныхъ восковыхъ статуйкахъ», неожиданное сопоставленіе именъ Корнеля и Дюсиса, Вольтера и Кребильона... Впрочемъ, такого рода сопоставленіе не является чѣмъ то исключительнымъ у Бѣлинскаго—подобные примѣры встрѣтятся намъ и въ другихъ его статьяхъ и замѣткахъ. Въ его разборѣ «Дѣйствительнаго путешествія въ Воронежъ» Ив. Раевича мы читаемъ: «Міръ, созданный Сумароковымъ, Дюкре де Менилемъ, Радклиффъ, Расиномъ, Корнелемъ и пр., есть міръ воображаемый, призрачный» [2])... И между тѣмъ, упомянувъ въ другомъ случаѣ объ одномъ французскомъ писателѣ, доказывавшемъ въ шуточномъ письмѣ къ тѣни Дидро, «что драма есть ложный родъ и не принадлежитъ къ искусству, но что Корнель, Расинъ, Мольеръ, Вольтеръ, Шекспиръ—великіе люди», Бѣлинскій замѣчаетъ: «какое дикое сближеніе именъ!» Въ статьѣ «Раздѣленіе поэзіи на роды и виды» послѣ указанія на то, что «Корнель и Расинъ почти два вѣка считались первыми трагиками въ мірѣ, а послѣ нихъ—Кребильонъ и Вольтеръ», критикъ прибавляетъ: «Но теперь ясно, что исторія драматической поэзіи во Франціи относится

---

[1]) «Русская народная поэзія».

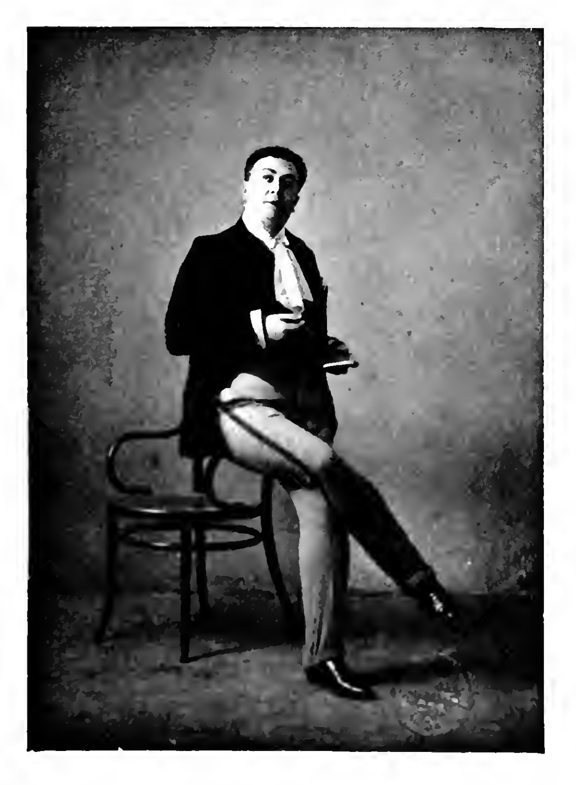
[2]) Вспомнимъ, кстати, что въ статьѣ о «Горѣ отъ ума» Бѣлинскій приводитъ слѣдующій списокъ «*поэтическихъ уродовъ*»: «Корнель, Расинъ, Буало, Мольеръ, Кребильонъ, Вольтеръ, Дюсисъ, Аддисонъ, Попе, Альфьери...»

къ исторіи костюмовъ, модъ и общественныхъ нравовъ добраго стараго времени, но съ исторіей искусства ничего общаго не имѣетъ». Поэзія Корнеля и Расина—ложная, риторическая поэзія, и намъ отъ нея спится такъ же сладко, какъ и отъ поэзіи Сумарокова... [1]) Подобныхъ примѣровъ можно было бы привести еще немало, но едва ли въ этомъ есть необходимость. Мы чувствуемъ, что Бѣлинскій, словно задѣтый за живое прежнимъ преклоненіемъ и благоговѣніемъ передъ драматургами XVII столѣтія, въ видѣ протеста старается, гдѣ только можно, развѣнчать, даже унизить ихъ, показать, что ему лично эти громкія имена ничего не говорятъ...

Въ чемъ же обвиняетъ критикъ французскую трагедію? Многія его нападки не имѣютъ непосредственнаго отношенія къ личности и дарованію Корнеля, Расина или кого либо изъ ихъ послѣдователей, а связаны, прежде всего, съ тѣмъ эстетическимъ кодексомъ, котораго они считали нужнымъ придерживаться, съ соблюденіемъ «единствъ», имѣвшихъ когда то, вопреки всему, большое значеніе, но съ современной точки зрѣнія, конечно, кажущихся стѣснительными для драматурга и придающихъ старымъ французскимъ пьесамъ совершенно особый колоритъ... Здѣсь можно было бы, однако, указать на то, что, если, напр., въ «Сидѣ», соблюденіе единствъ привело, мѣстами, къ явнымъ несообразностямъ, въ рядѣ другихъ пьесъ уже не чувствуется томительнаго гнета *règles et unités*,—что зависѣло, прежде всего, отъ удачнаго выбора сюжетовъ, легко укладывающихся въ рамки однѣхъ сутокъ, не измѣняющейся все время обстановки и т. д. Какъ бы то ни было, тѣ ограниченія, которыя все же неизбѣжно связаны были съ точнымъ соблюденіемъ «единствъ», хотя бы и введенныхъ въ свое время не безъ основанія, должны были, болѣе многаго другого, возстановлять противъ французской классической трагедіи тѣхъ, кто былъ воспитанъ на Шекспирѣ и привыкъ къ совершенно иной «поэтикѣ и риторикѣ»... Далѣе Бѣлинскій не разъ нападаетъ на французскихъ драматурговъ XVII вѣка за ихъ желаніе изображать, главнымъ образомъ, древне-греческую или

---

[1]) «Сочиненія Александра Пушкина», глава I.





Г. ЛЕРСКІЙ (МИЛОВЗОРОВЪ) Г. ХОДОТОВЪ (НЕЗНАМОВЪ) И Г. ПЕТРОВСКІЙ (ШМАГА.)
„БЕЗЪ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ" А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

римскую жизнь, приближая, однако, эту жизнь къ современной имъ дѣйствительности, не выводя *подлинныхъ* представителей древняго міра, но, повидимому, не замѣчая этого обстоятельства... Въ иныхъ случаяхъ критикъ ставитъ Корнелю и Расину въ вину то, что ихъ герои не принадлежатъ, въ сущности, ни къ какой эпохѣ, ни къ какому опредѣленному народу, представляютъ собою выдуманные, искусственные образы, не связанные, ни съ древнимъ, ни съ новымъ міромъ, непохожіе на живыхъ людей; въ другихъ — онъ, наоборотъ, подчеркиваетъ *національно-французскій* характеръ многихъ римлянъ и грековъ, фигурирующихъ во французской классической трагедіи, доказываетъ, что французы всегда умѣли изображать только самихъ себя... Получается, такимъ образомъ, извѣстное противорѣчіе,—причемъ теперь, послѣ всего, что было сдѣлано новѣйшими біографами и критиками для выясненія отголосковъ французской дѣйствительности, заключенныхъ въ трагедіи XVII вѣка, мы должны будемъ скорѣе склониться, хотя и съ оговорками, въ пользу *второго взгляда*, по крайней мѣрѣ,—поскольку рѣчь идетъ о Расинѣ.

Наряду съ этимъ, хотѣлось бы, конечно, встрѣтить у Бѣлинскаго указаніе на ту *силу таланта*, которая заставляетъ насъ мириться съ отдѣльными ошибками и неточностями, забывать о томъ, подлинные ли греки или римляне выступаютъ въ той или другой пьесѣ «псевдо-классиковъ», обращать главное вниманіе на обрисовку внутренняго міра ихъ героевъ или на способность автора потрясать и растрогивать зрителей... Но, къ сожалѣнію, по этой части мы ничего не найдемъ въ многочисленныхъ статьяхъ знаменитаго критика, въ которыхъ попутно затрогивается интересующій насъ вопросъ: напротивъ, онъ неоднократно возвращается къ характеристикѣ неестественности, искусственности и ходульности творчества французскихъ драматурговъ, обвиняетъ ихъ въ склонности къ декламаціи, резонерству, громкимъ фразамъ, внѣшнимъ эффектамъ... Вплоть до послѣднихъ лѣтъ его дѣятельности, о которыхъ рѣчь будетъ ниже, въ его сужденіяхъ о французскомъ классицизмѣ намъ почти не встрѣтится ни одной примирительной ноты, ни одной попытки найти у корифеевъ французской

трагедіи что нибудь сильное и яркое, объясняющее ту славу, которою, такъ или иначе, она пользовалась такъ долго, очаровывая цѣлый народъ, вдохновляя крупнѣйшихъ дѣятелей на различныхъ поприщахъ...

Иныя сужденія, высказываемыя Бѣлинскимъ, когда онъ хочетъ оттѣнить недостатки «ложно-классической» трагедіи, отличаются особенною рѣзкостью и враждебностью. Принято было считать эту трагедію возвышенною и величавою; вотъ какъ смотритъ на это критикъ: «Мнимое благородство и возвышенность французской классической трагедіи были не что иное, какъ мѣщанство во дворянствѣ, лакей во фракѣ барина, ворона въ павлиныхъ перьяхъ, обезьянское передразниваніе грековъ, ибо оно не согласовалось съ жизнью» [1]). Немного выше мы находимъ общую характеристику такого рода поэзіи, которая является результатомъ подражательности: «ея величіе, благородство и идеальность похожи на паяца въ мишурной порфирѣ и бумажной коронѣ, важно расхаживающаго надъ входомъ въ балаганъ». Истинное искусство было, по мнѣнію критика, «унижено и поругано» французскими классиками, и поэтамъ новѣйшаго времени пришлось возвращать ему прежнее достоинство. Произведенія писателей XVII вѣка представляли собою «декламаторское резонерство, которое въ звучныхъ и гладкихъ стихахъ расплывалось *пошлыми сентенціями* въ сочиненіяхъ Корнеля, Расина, Буало, Мольера, Фенелона»... [2]) Этотъ категорическій приговоръ не можетъ не вызвать извѣстнаго недоумѣнія,— несмотря на все, что мы знаемъ объ отношеніи Бѣлинскаго къ эпохѣ классицизма; въ самомъ дѣлѣ, драматурги XVII столѣтія, конечно, не могли предполагать, что со временемъ ихъ обвинятъ не только въ ходульности и отсутствіи настоящаго темперамента или паѳоса, но даже... въ пошлости. Совершенно подстать этому попадающееся въ статьѣ «Русская литература въ 1840 году» ироническое замѣчаніе, что «геніальныя трагедіи (французскихъ драматурговъ) плѣняютъ только людей, чуждыхъ эстетическаго вкуса»,—или этотъ характерный риторическій вопросъ: «Въ самомъ дѣлѣ,

[1]) «О русской повѣсти и повѣстяхъ Гоголя».

[2]) «Менцель, критикъ Гете».

неужели мѣсто дѣйствія Корнелевскихъ и Расиновскихъ трагедій—земля, а не воздухъ, ихъ дѣйствующія лица—люди, а не маріонетки?.. [1]) Въ такомъ духѣ выдержаны весьма многочисленные отзывы Бѣлинскаго о двухъ крупнѣйшихъ французскихъ драматургахъ-трагикахъ, попадающіеся иногда въ тѣхъ же самыхъ статьяхъ, которыя содержатъ въ себѣ весьма мѣткія и яркія оцѣнки творчества Шекспира...

Чѣмъ же объясняются особенно рѣзкія нападки Бѣлинскаго на французскую классическую трагедію,—въ отдѣльныхъ случаяхъ, быть можетъ, не лишенныя извѣстнаго основанія, но безусловно доведенныя до крайностей и парадоксальныхъ утвержденій, повлекшія за собою игнорированіе тѣхъ безспорныхъ художественныхъ достоинствъ, которыхъ въ наши дни не можетъ не отмѣтить въ творчествѣ Корнеля и Расина ни одинъ объективный изслѣдователь? Скажемъ прямо: одною изъ причинъ этого враждебнаго отношенія, несомнѣнно, было недостаточное знакомство знаменитаго критика съ тѣми произведеніями, которыя онъ задался цѣлью развѣнчать и дискредитировать въ конецъ. Если мы просмотримъ всѣ эти десятки отзывовъ и упоминаній о французскомъ классицизмѣ, попадающіеся у Бѣлинскаго, намъ бросится въ глаза одна характерная подробность: критикъ ограничивается общими приговорами и суровыми оцѣнками французскаго классицизма, не приводя примѣровъ изъ отдѣльныхъ произведеній Корнеля и Расина, даже не называя ихъ! Изъ трагедіі Корнеля у Бѣлинскаго не упомянуто *ни одной*; что касается Расина, то изъ всѣхъ его пьесъ выдѣлена «Iphigénie en Aulide»—по случаю постановки русскаго перевода ея (М. Лобанова) на сценѣ Александринскаго театра, хотя содержаніе пьесы въ рецензіи опять таки не затронуто; да еще въ одномъ случаѣ процитированъ одинъ стихъ изъ трагедіи «Федра»—знаменитое начало монолога Терамена: «A peine nous sortions des portes de Trézène»... Невольно вспоминается, въ видѣ контраста, что Пушкинъ, высказывая, хотя бы въ лаконической формѣ, различные доводы за и противъ фран-

[1]) «Двѣ статьи о Лермонтовѣ».

цузскаго театра XVII вѣка, обнаружилъ все же знакомство съ такими пьесами, какъ «Горацій», «Поліевктъ», «Британникъ», «Ифигенія», «Федра»... Можно утверждать, что, какъ бы велико ни было предубѣжденіе Бѣлинскаго противъ французской трагедіи, онъ, при его художественномъ чутьѣ, все же оцѣнилъ бы своеобразную красоту наиболѣе сильныхъ и вдохновенныхъ отрывковъ изъ лучшихъ созданій Корнеля и Расина, если бы имѣлъ случай ближе ознакомиться съ ними... Вспомнимъ, что въ продолженіе всей дѣятельности Бѣлинскаго, какъ въ его статьяхъ, такъ и въ его письмахъ очень опредѣленно отражалось всегда впечатлѣніе, произведенное на него тѣми или другими образцами западно-европейской литературы. Разъ онъ не упоминаетъ ни объ одномъ героѣ французской трагедіи, не приводитъ ни одной сцены или монолога для иллюстраціи своихъ общихъ приговоровъ и характеристикъ, это, несомнѣнно, указываетъ на то, что онъ никогда спеціально не изучалъ творчества французскихъ драматурговъ XVII столѣтія и довольствовался рано сложившимся общимъ представленіемъ о немъ. То, что мы знаемъ изъ біографіи Бѣлинскаго относительно постепеннаго хода его самообразованія, только подтверждаетъ подобнаго рода предположеніе!

Немаловажную роль сыграло въ данномъ случаѣ и свойственное критику, въ теченіе московскаго періода его дѣятельности, предубѣжденіе вообще— противъ всего французскаго. Рука объ руку съ преклоненіемъ передъ германскою философіей и культурою шло у него опредѣленное анти-французское направленіе, яркимъ образчикомъ котораго можетъ служить, напр., эта коротенькая фраза: «Андрэ Шенье былъ истинный поэтъ, *хотя и французъ*». Наряду съ классиками XVII вѣка, онъ нападаетъ въ эту пору съ большою рѣзкостью, на энциклопедистовъ — съ одной стороны, на французскихъ романтиковъ, возставшихъ противъ монополіи того же самаго классицизма, — съ другой... Въ отрывкѣ изъ неоконченной статьи о Фонвизинѣ и Загоскинѣ мы находимъ, напримѣръ, весьма отрицательную оцѣнку французской литературы, науки, критики, умственной и общественной жизни, причемъ, въ видѣ контраста, отмѣчаются и возвеличиваются досто-

инства германской стихіи. Для нѣмца, по словамъ критика, «всякое явленіе жизни есть таинственный іероглифъ, священный символъ или, наконецъ, органическое, живое созданіе, и для нѣмца понять явленіе бытія значитъ— проникнуть въ источникъ его жизни, прослѣдить біеніе его пульса, трепетаніе внутренней, сокровенной жизни, найти его соотношеніе къ общему источнику жизни и въ частномъ увидѣть проявленіе общаго». «Для нѣмца безконечный міръ Божій есть проявленіе, въ живыхъ образахъ и формахъ, духа Божія, все произведшаго и во всемъ являющагося, книга съ седмью печатями, а знаніе — храмъ, куда входитъ онъ съ омовенными ногами, съ очищеннымъ сердцемъ, съ трепетомъ благоговѣнія и любви къ Источнику всего; и потому то и въ наукѣ, и въ *искусствѣ*, и въ жизни, у нѣмцевъ все запечатлѣно характеромъ религіозности», и т. д. О французахъ здѣсь, наоборотъ, говорится, что они смотрятъ лишь на внѣшнюю сторону предмета, которая одна только имъ доступна, что они изучаютъ каждое явленіе въ отдѣльности, безъ отношенія къ общему, что они могутъ быть отличными математиками, медиками, обогащать науку наблюденіями, опытами, фактами, но «впадаютъ въ произвольность понятій и риторику или начинаютъ возставать противъ общаго и единаго, какъ противъ мечты», какъ только дѣло доходитъ «до сокровеннѣйшаго и глубочайшаго значенія предметовъ». «Для француза все въ мірѣ ясно и опредѣленно, какъ дважды два—четыре»; «посмотрите, какъ слабы, ничтожны во Франціи узы семейственности, родства»; «для француза не важно, что онъ такое, а важно, что о немъ говорятъ, — онъ весь во внѣшности»; «евангельскія истины не глубоко вошли въ жизнь французовъ»; вотъ какого рода общія оцѣнки попадаются въ этой статьѣ, характерной для того періода, когда все французское, а въ частности—французская литература и искусство, встрѣчали инстинктивную антипатію со стороны Бѣлинскаго, стремившагося доказать безусловное превосходство *германскаго* элемента.

Здѣсь можно было бы, конечно, привести и отдѣльныя мѣста изъ нѣкоторыхъ другихъ статей нашего критика, также проникнутыя этою своеобразною «галлофобіей». «Въ отношеніи къ разсудку и практическому

уму ни одинъ народъ въ мірѣ не можетъ равняться съ французами, но зато какой же народъ въ Европѣ бѣднѣе ихъ разумностью, фантазіей и эстетическимъ чувствомъ»,—читаемъ мы, напр., въ одной библіографической замѣткѣ Бѣлинскаго, относящейся къ 1839 году. То же отрицательное отношеніе ко всему французскому отражается и въ нѣкоторыхъ письмахъ его, какъ извѣстно, представляющихъ собою вообще весьма цѣнный матеріалъ для выясненія его міросозерцанія. Въ письмѣ къ Д. П. Иванову, изъ котораго приведены обширные отрывки въ книгѣ А. Н. Пыпина «Бѣлинскій, его жизнь и переписка», и которое дѣйствительно, весьма интересно для характеристики взглядовъ критика во второй половинѣ 30-хъ годовъ, намъ опять попадутся слишкомъ хорошо знакомыя строки, проникнутыя отрицательнымъ, скептическимъ отношеніемъ къ французской стихіи. «Во Франціи и наука, и искусство, и религія сдѣлались или, лучше сказать, всегда были орудіемъ политики, и потому тамъ нѣтъ ни науки, ни искусства, ни религіи»: «Французы все выводятъ изъ настоящаго положенія общества, и потому у нихъ нѣтъ вѣчныхъ истинъ, но истины дневныя, т. е. на каждый день новыя истины». «Новѣйшіе французы хватились за нѣмцевъ, но не поняли ихъ, потому что французъ никогда не можетъ возвыситься до всеобщности и, на зло самому себѣ, всегда остается французомъ, а въ области мышленія должны исчезать всѣ національныя различія, и долженъ оставаться одинъ *человѣкъ*. Итакъ, къ чорту французовъ: *ихъ вліяніе, кромѣ вреда, никогда ничего не приносило намъ. Мы подражали ихъ литературѣ—и убили свою!..»* [1])

На всѣхъ этихъ заявленіяхъ, направленныхъ противъ Франціи и французовъ, намъ поневолѣ пришлось остановиться нѣсколько дольше, такъ какъ они очень многое объясняютъ въ томъ рѣзкомъ, часто-пренебрежительномъ тонѣ, какимъ отличаются отзывы Бѣлинскаго о французской классической трагедіи. Они дѣлаютъ также понятнымъ, почему критикъ не считалъ нужнымъ заниматься детальнымъ изученіемъ творчества Корнеля

---

[1]) «Бѣлинскій, его жизнь и переписка», стр. 155.

и Расина и провѣрять на отдѣльныхъ примѣрахъ свое апріорное мнѣніе объ этомъ творчествѣ. Разъ онъ былъ заранѣе увѣренъ, что «изъ Назарета не можетъ быть ничего добраго», что національный характеръ и историческія традиціи французовъ предопредѣляютъ степень цѣнности всего того, что они могутъ создать на различныхъ поприщахъ, а слѣдовательно—и въ сферѣ искусства, насъ не удивитъ, что онъ довольствовался рано имъ усвоенными суммарными приговорами, сводившимися къ обвиненію классической трагедіи въ неестественности, ходульности, безжизненности и т. п. Но что было источникомъ этихъ отрицательныхъ приговоровъ, подъ чьимъ вліяніемъ сложились взгляды Бѣлинскаго на французскій театръ XVII столѣтія? Отвѣтить на это, конечно, не трудно: слишкомъ очевидна генетическая связь между тѣмъ, что когда то высказывалось по адресу французскихъ драматурговъ Лессингомъ и его послѣдователями—и тѣмъ, что ставитъ имъ въ вину русскій критикъ! Авторъ «Гамбургской драматургіи», иронизировавшій надъ «*великимъ* Корнелемъ», стремившійся развѣнчать его «Rodogune» и показать на этомъ примѣрѣ, что его творчество противорѣчитъ правдѣ, осмѣивавшій отдѣльныя сцены или осложненія основной интриги, возстававшій вообще противъ французскаго классицизма, въ которомъ онъ не хотѣлъ видѣть никакихъ достоинствъ кромѣ чисто внѣшнихъ, конечно, былъ вдохновителемъ и духовнымъ родоначальникомъ русскихъ бойцовъ за болѣе свободный, не стѣсненный никакими незыблемыми правилами и кодексами театръ, въ томъ числѣ — и Бѣлинскаго! Желаніе постоянно противопоставлять Шекспира — Корнелю и Расину, съ цѣлью показать превосходство перваго,—это желаніе, свойственное у насъ еще Карамзину, который въ «Письмахъ русскаго путешественника» обращался къ знатокамъ французскаго театра съ просьбою «найти въ Корнелѣ или въ Расинѣ что нибудь подобное, напримѣръ, Шекспировымъ стихамъ, въ устахъ старца Леара, изгнаннаго собственными дѣтьми его», несомнѣнно было воспринято Бѣлинскимъ изъ нѣмецкой критики, вначалѣ окруженной въ его глазахъ особеннымъ ореоломъ, какъ и вообще — все германское... При этомъ усвоено было и то, что было, сравнительно, болѣе вѣрнаго и

мѣткаго въ нападкахъ этой критики на драматурговъ XVII столѣтія, и то, что съ современной точки зрѣнія представляется одностороннимъ, утрированнымъ, несправедливымъ.

Въ самомъ дѣлѣ, только въ пылу полемики съ фанатическими приверженцами классицизма и противниками Шекспировскаго творчества, обвинявшагося въ грубости, вульгарности, безпорядочности или отсутствіи мѣры и художественнаго вкуса, можно было говорить о Корнелѣ и Расинѣ ироническимъ или снисходительнымъ тономъ, забывая о величавыхъ образахъ, созданныхъ первымъ, о тонкомъ психологическомъ анализѣ и передачѣ едва уловимыхъ оттѣнковъ чувства — въ пьесахъ второго, наконецъ, о томъ обаяніи, какимъ вплоть до новѣйщей поры было окружено творчество ихъ обоихъ въ глазахъ цѣлаго народа,—обаяніи, надъ которымъ оказалось почти безсильнымъ всеразрушающее время! Только подъ вліяніемъ этой полемики можно было сосредоточить все вниманіе на дефектахъ самой классической теоріи и стѣснительныхъ особенностяхъ «единствъ и правилъ»,— какъ будто не придавая большого значенія вопросу о степени *таланта*, обнаруженнаго авторомъ въ томъ или другомъ произведеніи, постоянно возвращаясь къ анализу *внѣшней формы* и общихъ, обязательныхъ пріемовъ, не проводя притомъ должной грани между наиболѣе крупными драматургами и ихъ неудачными послѣдователями... Отрицательная оцѣнка французской классической трагедіи, формулированная нѣмецкою критикою въ XVIII столѣтіи и съ легкой руки Бѣлинскаго получившая права гражданства на русской почвѣ, привела у насъ, въ сущности, къ довольно прискорбнымъ результатамъ. Она продержалась очень долго, не утратила прежняго авторитета вплоть до такой поры, когда «защищать» Шекспира уже больше не приходилось, такъ какъ его значеніе давно было признано всѣми, когда уже отнюдь нельзя было опасаться, что старыя «единства» вновь найдутъ сторонниковъ и послѣдователей, когда, казалось бы, уже наступило время для вполнѣ объективной оцѣнки Корнеля и Расина, которая должна была открыть у нихъ немало параллелей къ лучшимъ сценамъ и мотивамъ трагедій Шекспира, немало истинныхъ, неумирающихъ красотъ, — наряду



Г. ЖА ЧИЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ ГАЛЧИХИ И Г. ПАШКОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ИВАНА.
„БЕЗЪ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ“ А.Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

съ извѣстными условностями и устарѣвшими пріемами!.. Вотъ почему у насъ такъ мало сдѣлано было до сихъ поръ для пересмотра ходячихъ, традиціонныхъ оцѣнокъ французской трагедіи XVII столѣтія; вотъ почему такою чуждою оставалась для нашей читающей публики самая мысль о томъ, что можетъ существовать театръ, во многомъ—діаметрально противоположный Шекспировскому и все же, *въ своемъ родѣ*, выдающійся и прекрасный!.. Между тѣмъ, еще Пушкинъ, отнюдь не склонный идеализировать французскій классицизмъ, сумѣлъ разграничить требованія и предписанія классической теоріи—и личный индивидуальный талантъ отдѣльныхъ драматурговъ, которые ея придерживались,—высказавъ въ одномъ случаѣ тотъ взглядъ, что «Расинъ великъ, несмотря на узкую форму своей трагедіи»... [1])

До послѣдняго времени принято было считать, что изъ Германіи почерпнуты были не только пустившее у насъ глубокіе корни отрицательное отношеніе къ творчеству французскихъ классиковъ XVII столѣтія, но и самый терминъ «псевдоклассицизмъ» или «ложный классицизмъ», ставшій у насъ общеупотребительнымъ въ тѣхъ случаяхъ, когда рѣчь идетъ о писателяхъ эпохи Людовика XIV и ихъ непосредственныхъ или болѣе позднихъ ученикахъ и подражателяхъ. Между тѣмъ нѣмецкая критика неповинна въ созданіи этого термина, котораго не употребляетъ, напр., и Лессингъ, при всемъ его враждебномъ отношеніи къ французскимъ драматургамъ! Въ одномъ изъ наиболѣе любопытныхъ примѣчаній къ пятому тому новѣйшаго собранія сочиненій Бѣлинскаго С. А. Венгеровъ отмѣтилъ тотъ фактъ, что, не говоря уже о французахъ, которые считаютъ эпитетъ «ложно-классическій» совершенно непримѣнимымъ къ одному изъ наиболѣе славныхъ періодовъ французской литературы,—въ наши дни даже нѣмцы въ трудахъ по исторіи словесности никогда его не употребляютъ и, видимо, даже не знаютъ объ его существованіи, тогда какъ у насъ онъ вошелъ и въ серьезныя историко-литературныя изслѣдованія, и даже въ школьные учебники... Впервые онъ былъ употребленъ Бѣлинскимъ, въ статьѣ его о «Горѣ отъ ума» (1840 г.), заключающей въ себѣ, между прочимъ, рѣзкія

[1]) Статья «О драмѣ» (1830 г.).

нападки на французовъ, общій колоритъ которыхъ уже знакомъ намъ; здѣсь попадается, между прочимъ, слѣдующая фраза: «Очевидно, что *классицизмъ, какъ его понимали французы, и какъ онъ перешелъ отъ нихъ къ намъ, былъ псевдо-классицизмъ*, столько же походившій на греческій, сколько маркизы XVIII вѣка походили на боговъ, царей и героевъ древней Греціи». Эта фраза, имѣвшая цѣлью лишній разъ отмѣтить разницу между подлинною античною стихіей — и ея воспроизведеніемъ у французскихъ драматурговъ, имѣетъ извѣстное историческое значеніе, такъ какъ она впервые ввела въ обращеніе получившій у насъ вскорѣ полныя права гражданства терминъ. Любопытно, что Бѣлинскій, какъ справедливо замѣчаетъ г. Венгеровъ, очень скоро забылъ объ этомъ обстоятельствѣ; въ статьѣ, посвященной второму тому книги «Сто русскихъ литераторовъ» (1841), онъ приписалъ свое собственное созданіе Надеждину, будто бы употребившему это выраженіе, хотя послѣдній въ своей диссертаціи говорилъ только о «*нео-классицизмѣ*» [1]). Такимъ образомъ, этотъ терминъ, столь часто фигурирующій у Бѣлинскаго (но не въ самыхъ раннихъ его произведеніяхъ, гдѣ еще говорится просто о *классицизмѣ*), не былъ заимствованъ ни у Лессинга и его послѣдователей, ни у Надеждина, *принадлежалъ самому критику*; но идейное содержаніе тѣхъ нападокъ, которыя за нимъ скрывались, находилось, безспорно, въ тѣсной связи съ тѣмъ теченіемъ германской умственной жизни, которое призывало обратиться всецѣло къ Шекспиру и видѣть высшій идеалъ драмы какъ разъ—въ творчествѣ того, кого когда то иные готовы были называть «пьянымъ дикаремъ»—съ легкой руки Вольтера!..

Можетъ явиться вопросъ: почему же Бѣлинскій не измѣнилъ радикально своего отношенія къ творчеству Корнеля и Расина во второмъ періодѣ своей дѣятельности, когда ослабѣло, а потомъ и прекратилось его восторженное преклоненіе передъ германскою стихіей и то апріорное отрицаніе всего французскаго, съ которымъ намъ неоднократно приходилось

[1]) Полное собраніе сочиненій Бѣлинскаго, въ 12-ти томахъ, подъ редакціей и съ примѣчаніями С. А. Венгерова. Томъ V (Спб. 1901); стр. 542—543.

сталкиваться? Извѣстно, что, переживъ періодъ доведеннаго до крайностей гегельянства и «примиренія съ дѣйствительностью», критикъ сталъ совершенно по другому смотрѣть на цѣлый рядъ предметовъ и вопросовъ, измѣнилъ, въ частности, свое отношеніе ко многимъ писателямъ и произведеніямъ, со свойственною ему откровенностью, порывистостью и благородствомъ безпощадно осудилъ самъ, въ письмахъ къ близкимъ, то, что еще недавно высказывалъ въ печати, считая это безспорною истиною! Къ числу тѣхъ взглядовъ, за которые Бѣлинскій готовъ былъ теперь всего болѣе осуждать самого себя, принадлежало и его отрицаніе всего французскаго. Въ извѣстномъ письмѣ его къ Боткину, гдѣ, между прочимъ, онъ рѣзко критикуетъ свои недавнія статьи о Менцелѣ и о «Горѣ отъ ума», мы находимъ, съ другой стороны, слѣдующую фразу: «А дичь, которую изрыгалъ я въ неистовствѣ, съ пѣною во рту, противъ французовъ, этого энергическаго, благороднаго народа, льющаго кровь свою за священнѣйшія права человѣчества!!.. Проснулся я—и страшно вспомнить мнѣ о моемъ снѣ!» Начиная съ этой поры, уже не можетъ быть рѣчи о принципіальной антипатіи Бѣлинскаго къ французской стихіи,—напротивъ того, интересъ къ Франціи все возрастаетъ у него вплоть до конца его дней. Но, зная какой характеръ приняли убѣжденія и идеалы критика во второмъ періодѣ его дѣятельности, мы не удивимся тому, что даже въ эту пору французская классическая литература не стала предметомъ его спеціальнаго, всесторонняго изученія. Въ самомъ дѣлѣ, та Франція, которая отнынѣ привлекаетъ и вдохновляетъ Бѣлинскаго, это—Франція Жоржъ-Сандъ, Луи Блана, Фурье, но не Корнеля и Расина!.. Отстаивая теперь идею общественнаго служенія литературы, ея тѣсной связи съ народной жизнью и важной культурной и освободительной миссіи, которая на ней лежитъ, онъ не могъ найти для себя подходящаго и интереснаго матеріала въ такую эпоху, когда лучшіе драматурги Франціи творили, прежде всего, для ограниченнаго круга любителей и цѣнителей театра, принадлежавшихъ къ высшему обществу, взгляды и вкусы котораго они поневолѣ принимали въ соображеніе,—когда трагедія не затрагивала никакихъ вопросовъ, которые

имѣли бы непосредственное отношеніе къ судьбѣ народа, въ противоположность XVIII вѣку, сдѣлавшему театральные подмостки мѣстомъ идейной проповѣди или смѣлой политической агитаціи.

И все же въ эту пору, какъ бы подъ вліяніемъ измѣнившихся взглядовъ Бѣлинскаго на все французское, мы находимъ въ отдѣльныхъ статьяхъ его такія мѣста, которыя раньше, быть можетъ, не вышли бы изъ подъ его пера и словно указываютъ на подготовлявшійся поворотъ въ его воззрѣніяхъ на французскую трагедію классическаго періода... Отрицательныя оцѣнки и не особенно лестные подчасъ эпитеты еще не исчезли безслѣдно, но рядомъ съ этимъ уже чувствуется и что то другое. Бѣлинскій старается, напримѣръ, оттѣнить ту пропасть, которая отдѣляетъ французскихъ классиковъ, какъ бы ни относиться къ нимъ, отъ ихъ русскихъ подражателей, вродѣ Озерова. Онъ указываетъ на то, что «риторика Корнеля, Расина и Вольтера всегда будетъ выше риторики Озерова» [1]), что для французскихъ читателей не могли бы представить интереса переводы русскихъ трагедій, такъ какъ «у нихъ есть Корнель и Расинъ, и второстепенные ихъ трагики лучше Озерова», смѣется надъ тѣмъ, что «Сумароковъ, по убѣжденію его современниковъ, далеко оставилъ за собою и баснописца Лафонтэна и трагиковъ Корнеля и Расина» [2]). Въ статьѣ «Голосъ въ защиту отъ *Голоса въ защиту русскаго языка*» мы встрѣчаемъ слѣдующее характерное мѣсто: «Что французскій языкъ былъ разработанъ и развитъ два вѣка назадъ, это—фактъ, несмотря на всѣ цитаты *Москвитянина*. Тутъ невозможны никакія параллели съ русскимъ языкомъ. *Не говоря уже о превосходствѣ генія*, сравните по чистотѣ языка Расина (и даже Корнеля) съ Озеровымъ—и вы увидите, что тутъ неумѣстны всѣ сравненія, а между тѣмъ это—писатели XVII вѣка, Озеровъ же—писатель XIX вѣка. Тутъ нечего восклицать: «этому ли богатству намъ завидовать»? Именно этому». Нѣсколько иначе сталъ теперь смотрѣть Бѣлинскій и на тотъ фактъ, что французская класическая трагедія, хотя и стремившаяся до извѣстной

[1]) «Русская литература въ 1841 году».

[2]) «Мысли и замѣтки о русской литературѣ».

степени подражать греческимъ и латинскимъ образцамъ, все же носила національную окраску и была, такъ или иначе, связана со своею эпохою и вліяніемъ окружающей среды: прежде это представлялось ему только лишнимъ нагляднымъ подтвержденіемъ того, что французамъ недоступно все вѣчное, абсолютное, теперь же онъ готовъ, если не оправдать, то объяснить этотъ фактъ, постепенно приходя вмѣстѣ съ тѣмъ къ тому выводу, что нельзя прилагать современную мѣрку къ произведеніямъ отдаленной эпохи, которыя являются ея продуктомъ, что многое въ этихъ произведеніяхъ становится понятнымъ, если примѣнить чисто *историческую* точку зрѣнія...

Эти взгляды отразились, между прочимъ, весьма ярко въ статьѣ «Мысли и замѣтки о русской литературѣ». Здѣсь Бѣлинскій категорически высказывается въ томъ смыслѣ, что «съ чисто теоретической точки зрѣнія, не прибѣгая къ живому историческому созерцанію, не много хорошаго можно найти во французской литературѣ, восторгаясь нѣмецкой», потому что «нѣмецкая эстетика вышла изъ ученаго кабинета, а нѣмецкая поэзія вышла изъ нѣмецкой эстетики», тогда какъ французская «вышла изъ общественной и исторической жизни и тѣсно слита съ нею». Тотъ отрывокъ, который слѣдуетъ за этимъ, представляетъ собою самое яркое и интересное, что только было написано Бѣлинскимъ по вопросу о французской трагедіи, ея достоинствахъ и недостаткахъ (какъ мы сейчасъ увидимъ, критикъ и въ эту пору продолжалъ возмущаться стѣснительнымъ вліяніемъ «règles et unités»): «Поэтому о французской литературѣ нельзя судить по готовой теоріи, не впавши въ односторонность и не доходя до ложныхъ выводовъ. Трагедіи Корнеля, правда, очень уродливы по ихъ классической формѣ, и теоретики имѣютъ полное право нападать на эту китайскую форму, которой поддался величавый и могущественный геній Корнеля вслѣдствіе насильственнаго вліянія Ришелье, который и въ литературѣ хотѣлъ быть первымъ министромъ. Но теоретики жестоко ошиблись бы, если бы за уродливой псевдоклассической формой корнелевскихъ трагедій проглядѣли страшную внутреннюю силу ихъ паѳоса! Французы

нашего времени говорятъ, что Мирабо обязанъ Корнелю лучшими вдохновеніями своихъ рѣчей. Послѣ этого удивляйтесь французамъ, что они забываютъ скоро свои романтическія трагедіи à la Шекспиръ—и до сихъ поръ читаютъ и всегда будутъ читать стараго Корнеля. Каждый изъ знаменитыхъ ихъ писателей неразрывно связанъ съ эпохою, въ которой онъ жилъ, и имѣетъ право на мѣсто не въ одной исторіи французской литературы, но и въ исторіи Франціи».

Это—высоко любопытныя строки, наводящія на много мыслей, столь непохожія на то, что высказывалъ самъ Бѣлинскій въ ту пору, когда онъ самъ еще не отрѣшился отъ вліянія «теоретиковъ», не пришелъ къ сознанію «страшной внутренней силы паѳоса» французскихъ классиковъ. Вспомнимъ кстати, что въ относящейся къ 1847 году замѣткѣ Бѣлинскаго «Нѣсколько словъ о чтеніи романовъ» попадается, между прочимъ, эта интересная, но нѣсколько неожиданная, послѣ всѣхъ нападокъ критика на «обезьянское передразниваніе грековъ»,—фраза: «Герои Корнеля и Расина, правда, чувствовали благородно, но были совсѣмъ въ другихъ положеніяхъ, чѣмъ герои нашего міра; это все были величественныя фигуры древняго Рима и Греціи, а не нашей прозаической эпохи». Можно предполагать, что, если бы Бѣлинскій, постепенно отрѣшившійся, какъ мы видѣли, отъ рѣзко выраженнаго анти-французскаго направленія, прожилъ дольше, онъ былъ бы въ состояніи дать русской читающей публикѣ гораздо болѣе полную, всестороннюю и объективную характеристику французской классической трагедіи, отнюдь не отказываясь для этого отъ своего восторженнаго преклоненія передъ Шекспиромъ,—подобно тому, какъ Пушкинъ объединилъ драматурговъ различнаго направленія въ своей фразѣ о томъ, что «Кальдеронъ, Шекспиръ, Корнель и Расинъ стоятъ на высотѣ недосягаемой, а ихъ произведенія составляютъ вѣчный предметъ нашихъ изученій и восторговъ».

ЧЕЛОВѢКЪ, КАКЪ МАТЕРІАЛЪ ИСКУССТВА.

(МУЗЫКА, ТѢЛО, ПЛЯСКА) [1].

КНЯЗЯ СЕРГѢЯ ВОЛКОНСКАГО.



ЛЯ актера, художника того искусства, которое имѣетъ *человѣка* орудіемъ и цѣлью исполненія, врядъ ли можетъ быть болѣе высокая задача, чѣмъ воспитаніе своего тѣла для достойнаго выраженія духа. Воспитать свое тѣло, дать его движеніямъ то разнообразіе, ту быстроту смѣняемости и ту сліянность, которыя бы обезпечивали точность и полноту передачи душевныхъ волненій. «Пусть тѣло человѣка и его члены будутъ такъ расположены, чтобы ими обозначалось намѣреніе его духа», говоритъ Леонардо да Винчи въ своемъ «Трактатѣ о живописи» [2]), и совѣтъ примѣнимъ не къ однимъ живописцамъ. Сліяніе духа и тѣла: чтобы мысль проникла въ наши члены, чтобы сознаніе руководило нашими движеніями. Освободить нашу внѣшность отъ всего непроизвольнаго, отъ всего случайнаго, — *ибо нѣтъ ничего враждебнѣе другъ другу, чѣмъ искусство и случайность*, — вотъ къ чему надо стремиться. Прежде чѣмъ говорить о томъ, какимъ путемъ къ этому итти, я бы хотѣлъ отвѣтить тѣмъ, которые могли бы усомниться въ необходимости этого. Вѣдь могутъ сказать: «Позвольте, къ чему это, — чтобы мысль проникала въ наши члены? Да наоборотъ, мысль не должна быть занята этимъ, у мысли свои, другія, высшія, заботы, не говоря о томъ, что введеніе сознательности въ тѣлесныя движенія должно отнять у нихъ есте-

---

[1]) Вступительная часть публичной лекціи о системѣ и школѣ Ритмической Гимнастики Жака Далькроза въ Дрезденѣ. Читана въ залѣ Тенишевскаго училища, въ С.-Петербургской Консерваторіи, въ Театральномъ Училищѣ Арбатова, въ залѣ Національнаго клуба и въ Московскомъ Литературно-Художественномъ Кружкѣ отъ 29 марта до 5 апрѣля, 1911 г.

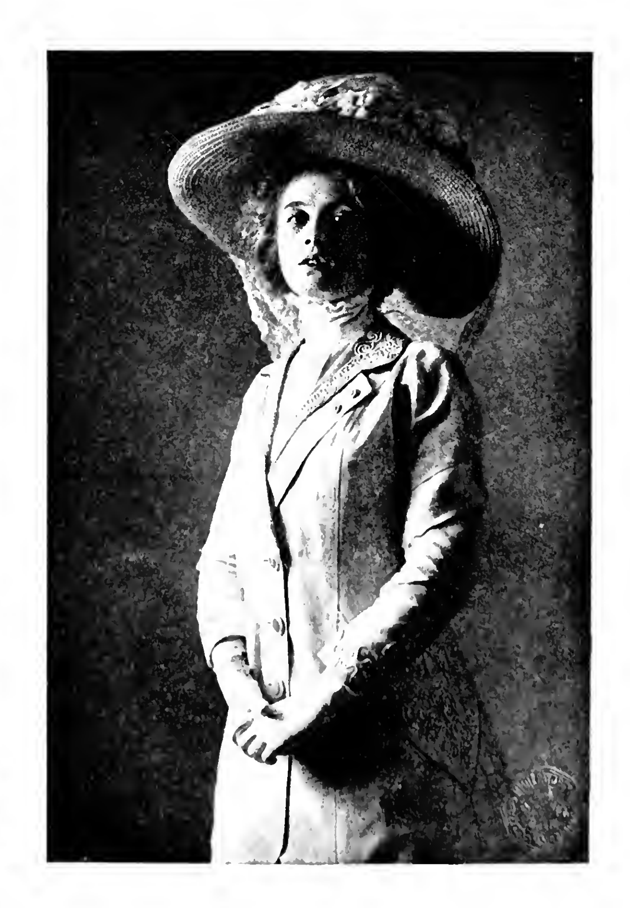
[2]) «Trattato della Pittura». Firenze. 1792 p. 48.

ственность». Дѣйствительно, на первый взглядъ, можетъ показаться, что отвлекая сознаніе къ руководству нашими движеніями и подчиняя движенія руководству сознанія, мы равнымъ образомъ лишаемъ свободы и тѣло и духъ. Но это поверхностный и притомъ совершенно теоретическій взглядъ. Именно во имя свободы того и другого мы должны стремиться къ сліянію духа и тѣла.

Посмотрите на людей, у которыхъ много безсознательныхъ движеній, у которыхъ руки все время вмѣшиваются въ разговоръ, которые стараются выѣхать на рукахъ, тамъ гдѣ языкъ не вывозитъ: посмотрите, какъ безсвязно они говорятъ, какъ путаютъ слова, какъ повторяются, топчатся на мѣстѣ, какъ трудно ихъ слушать и какъ ужасно на нихъ смотрѣть. А почему? Потому что духъ и тѣло у нихъ врозь: потому что и тотъ и другое на половину заняты не своимъ дѣломъ: умъ занятъ не только тѣмъ, *что* ему сказать, и тѣмъ *какъ* изобразить: руки, вмѣсто того чтобы быть естественными выразительницами, становятся безпорядочными помощницами ума. Духъ и тѣло не спѣлись и не могутъ говорить одновременно: они другъ друга перебиваютъ, они не свободны, потому что духъ не проникъ въ тѣло, не освѣтилъ его сознаніемъ. Только когда духъ собою проникнетъ тѣло, пріобрѣтетъ онъ полную свободу, для того чтобы больше не думать о немъ. Да вѣдь это въ области нравственной всегда такъ: только отдавшись, человѣкъ можетъ *дать*, только забывъ себя, онъ *утверждаетъ* свое «я». Только сливъ себя съ тѣломъ, духъ освобождается отъ тѣлесной зависимости. Такимъ образомъ, сознательность не только не ограничиваетъ, она обезпечиваетъ свободу человѣка какъ въ духовныхъ, такъ и въ тѣлесныхъ его проявленіяхъ.

Но сознательность, да не покажется это пустою игрою словъ,—сознательность лишь тогда сыграетъ свою роль, когда она превратится въ безсознательность, т. е. когда все пріобрѣтенное путемъ сознанія превратится въ механическую невозможность сдѣлать иначе. Сколько разъ я слышалъ возраженіе: воспитаніе жеста ведетъ къ выученности, къ академизму. Да, если вы его копируете, каждый разъ о немъ думаете, но вы думайте





Г. Юрьевъ въ роли Стоустова и г-жа Ведринская въ роли Липочки.
„Жуликъ“ пьеса И. Потапенко на сценѣ Александринскаго театра

только тогда, когда упражняетесь: чѣмъ больше будете думать въ упражненіи, тѣмъ меньше будете думать въ исполненіи. Всѣ возраженія противъ воспитанія жеста происходятъ отъ смѣшенія упражненія, т. е. *подготовленія* съ исполненіемъ, т. е. съ *достиженіемъ* [1]). Но почему, спрашивается, только относительно актерскаго искусства царитъ такое смѣшеніе понятій? Почему, напримѣръ, ни одна мать не скажетъ преподавателю музыки: «Позвольте, къ чему это—чтобы сознаніе проникло въ пальцы ребенка? Извините, я съ этимъ не согласна, прелесть игры— естественность, а такое подчиненіе пальцевъ разсудку, очевидно, лишитъ ихъ движенія всякой свободы». Никто, конечно, этакой нелѣпости не скажетъ; но что вѣрно относительно пальцевъ, то вѣрно и относительно всего тѣла, когда оно призвано выражать наши чувства. Не помню, кто изъ старинныхъ англійскихъ поэтовъ писалъ:

Her pure and eloquent blood
Spoke in her cheek, aud so divinly wrought.
That you might almost say—her dody thought [2]).

Вотъ краснорѣчивый примѣръ въ подтвержденіе того, что я сказалъ о роли сознанія *въ подготовленіи* и *въ исполненіи.* Знаменитый віолончелистъ К. Ю. Давыдовъ увлекался гартмановской «Философіеій безсознательнаго», — что только безсознательное хорошо, сознаніе же вредитъ. Однажды на эстрадѣ онъ исполнялъ какой-то труднѣйшій концертъ; вдругъ въ самомъ трудномъ мѣстѣ онъ начинаетъ думать о томъ, что́ дѣлаютъ его пальцы, и вмѣстѣ съ тѣмъ — другая мысль: «я о нихъ думаю, и это сознаніе все испортитъ,—я проваливаю свой концертъ...» И пока всѣ его

---

[1]) Le mouvement *nouveau* demande pour être exécuté le concours de l'intelligence consciente, car le mouvement nouveau n'est pas instinctif.

Mais le mounement *acquis* passe á l'état d'instinct et n'est bon que lorsqu'il arrive à se faire sans le secours de l'intelligence consciente, car lorsqu'il demande le concours actif de l'intelligence conseiente, il est lent, fatigant et maladroit. Georges Delbruck «Au Pays de l'Harmonie». Paris 1906 p. 69.

[2]) «Ея чистая и краснорѣчивая кровь говорила въ щекахъ, и такъ божественно воспитана, что ты бы могъ сказать: *ея тѣло мыслило*».

умственныя способности были поглощены мыслью о провалѣ, пальцы продолжали безсознательно бѣжать, и концертъ былъ доигранъ блистательно. Но сколько же нужно было предварительно вложить *сознанія* въ свои пальцы, чтобы въ вихрѣ техническихъ трудностей превратить правильность и художественность ихъ движенія въ *безсознательную привычку*. И какъ же добросовѣстно долженъ онъ былъ исполнять завѣтъ великаго ломбардійца: «И напоминаю тебѣ: пріобрѣсти сперва прилежаніе, а потомъ уже скорость» [1]).

Установивъ превосходство сознательнаго тѣла надъ безсознательнымъ, превосходство, въ которомъ въ сущности, я думаю, никто не сомнѣвается, мы можемъ приступить къ вопросу о художественномъ его воспитаніи. Скажу только еще, что, хотя мы подошли къ вопросу со стороны актерскаго искусства, мы скоро замѣтимъ, что значеніе его выноситъ насъ далеко за предѣлы театра: я надѣюсь когда-нибудь остановиться подробнѣе на общевоспитательной сторонѣ дѣла и тогда показать, что вопросъ о гармоніи движеній тѣлесныхъ и душевныхъ, сліяніе въ человѣкѣ видимаго и невидимаго,—самый жизненный, самый близкій каждому изъ насъ вопросъ. Если мы вошли въ него воротами эстетики,—заманчивыми для немногихъ, доступными для избранныхъ, то мы выйдемъ изъ него на широкій просторъ того, что равно обще всѣмъ людямъ и такъ же близко каждому человѣку, какъ вопросы здоровья.

Два слова о значеніи человѣка и человѣческаго тѣла въ актерскомъ искусствѣ преимущественно передъ другими искусствами. Кто художникъ? Актеръ—*человѣкъ*. Что матеріалъ? Актеръ, его плоть и кровь—*человѣкъ*. Что изображается? Дѣйствующее лицо—*человѣкъ*. Изъ этихъ трехъ *что* составляетъ преимущественную особенность актерскаго искусства? Конечно,—второе, т. е. то, что въ этомъ искусствѣ *матеріаломъ* служитъ живой человѣкъ, а не мертвая матерія. Ибо человѣкъ-художникъ есть во всякомъ искусствѣ, человѣкъ-изображеніе—почти во всякомъ, но человѣкъ-матеріалъ исключительное достояніе актерскаго искусства. Если живописецъ работаетъ надъ

[1]) Leonardo da Vinci, Op. cit. p. 1.

размѣщеніемъ линій и красокъ, если ваятель выбираетъ свой мраморъ, если музыкантъ настраиваетъ свой инструментъ и изощряетъ свои пальцы настолько, чтобы превратить ихъ въ механическую принадлежность инструментовъ, если поэтъ работаетъ надъ звуками словесной музыки, подчиняя ихъ законамъ слуховой геометріи, то актеръ работаетъ надъ своимъ тѣломъ: надъ голосомъ—источникомъ радостей слуховыхъ, надъ движеніями—источникомъ радостей зрительныхъ. Въ этомъ двойномъ, акустическомъ и оптическомъ, характерѣ воздѣйствія преимущественная сила драматическаго искусства передъ другими. Одновременность звука и образа, совмѣстное возбужденіе слуха и зрѣнія, сліяніе впечатлѣній порядка временнаго и пространственнаго,—все это намъ станетъ ясно, какъ день, когда мы углубимся въ вопросъ, а сейчасъ посмотримъ, какія же преимущества представляетъ живое человѣческое тѣло, какъ художественный матеріалъ, передъ мертвымъ матеріаломъ, другихъ искусствъ?

Прежде всего замѣтимъ, что преимущества эти не только оспариваются, а нѣкоторыми прямо отрицаются. Какъ! Живой человѣкъ, плоть и кровь, превращаются въ искусство! Да развѣ это мыслимо, развѣ кусокъ природы, въ которомъ есть своя независимая жизнь, можетъ превратиться въ слѣпой матеріалъ, можетъ отказаться отъ *своей* жизни, съ тѣмъ чтобы, подчинившись чужому приказанію, изображать *чужую* жизнь? Нѣтъ не можетъ, говорятъ намъ: человѣкъ не можетъ быть матеріаломъ искусства, и потому ни актеръ,—не художникъ, ни актерство—не искусство. Такъ говоритъ одинъ изъ самыхъ видныхъ представителей театральнаго новаторства, Гордонъ Крэгъ. Его исходная точка та, что тѣло наше, когда мы охвачены страстью, не можетъ быть управляемо: какъ движенія, такъ и голосъ, испытываютъ вліяніе страсти и ускользаютъ отъ контроля разума: страсть, по его выраженію, вмѣстѣ съ движеніемъ и голосомъ вступаютъ въ заговоръ противъ разсудка: подвижное тѣло повинуется капризному дуновенію страстей, и несоразмѣрность и случайность поселяются тамъ, гдѣ бы должна царить размѣренность предначертаній. Этотъ фанатикъ театральнаго дѣла, сынъ одной изъ самыхъ большихъ англійскихъ актрисъ (Элленъ

Тэрри) и воспитанникъ и ученикъ, можетъ быть, самаго большого актера Англіи (Ирвинга), не побоялся произнести смертный приговоръ всѣмъ актерамъ, объявивъ, что для спасенія театра актеръ долженъ быть сметенъ съ лица земли и замѣненъ неодушевленной куклой, которую онъ называетъ «сверхъ-маріонетка» [1]).

Не знаю, стоитъ ли серьезно возражать на такія крайнія выходки парадоксальнаго ума. Въ отвѣтъ на то, будто художникъ, охваченный страстью, не можетъ управлять движеніями тѣла, вспомнимъ хотя бы піаниста, у котораго въ пылу самыхъ бурныхъ увлеченій не только руки, но каждый палецъ повинуется разсудку и попадаетъ куда надо и когда надо. Теорія Крэга, мнѣ кажется, грѣшитъ недостаткомъ анализа. Извѣстно, что въ искусствѣ актера два момента: первый—*усвоеніе*, что называется «переживаніе», и здѣсь нечего бояться страсти—чѣмъ больше ея тѣмъ лучше; второй моментъ—*способъ передачи,* и здѣсь, чѣмъ хладнокровнѣе, тѣмъ драгоцѣннѣе.

Не могу дать лучшей иллюстраціи этому смѣшенію «льда и пламени», какъ роль дирижера оркестра. Что можетъ быть хуже безстрастнаго дирижера,—дирижеръ долженъ быть страстенъ; что можетъ быть хуже дирижера, котораго не слушаютъ,—дирижеръ долженъ умѣть приказывать. Но мыслима ли правильность, точность приказанія, когда *весь* человѣкъ охваченъ страстью? Не ясно ли, напротивъ, что, чѣмъ сильнѣе страсть въ дирижерѣ, тѣмъ больше ему нужно холодности: страсть, чтобы чув-

---

[1]) «The Actor and the Ubermarionette». «The Mask». April 1908. Между прочимъ, онъ ищетъ себѣ союзника въ Элеонорѣ Дузе, въ слѣдующихъ ея словахъ. «Чтобы спасти театръ, надо его разрушить, актеры и актрисы должны всѣ умереть отъ чумы. Они отравляютъ воздухъ, они дѣлаютъ искусство невозможнымъ». На этомъ удобномъ для него мѣстѣ Крэгъ останавливаетъ цитату, но Дузе продолжаетъ:

«Не *Драму* они играютъ, а театральныя пьесы. Намъ надо вернуться къ грекамъ, играть на открытомъ воздухѣ; драма гибнетъ отъ креселъ и ложъ и вечернихъ туалетовъ и людей, которые приходятъ, чтобы переварить свой обѣдъ». (A. Symons «Studies iu seven Arts». London 1907 p. 336). Изъ контекста рѣчи, какъ видите, совсѣмъ не выходитъ, что Дузе и Крэгъ идутъ въ руку: ея протестъ нравственнаго характера, а его—чисто эстетическаго.

ствовать произведеніе, холодность, чтобы руководить его исполненіемъ. И пусть мнѣ не возражаютъ, что дирижеръ не «приказываетъ», а «увлекаетъ» оркестръ: любительское разсужденіе и перенесеніе все того же принципа слѣпого «нутра» въ область музыки. Слово «приказывать» многимъ не нравится въ искусствѣ. Но какъ же иначе назвать, когда дирижеръ, отрывая внимательный глазъ отъ партитуры и устремляя его на дальнюю волторну, ожидающую своего вступленія, черезъ весь оркестръ подаетъ ей знакъ: теперь, молъ; когда, правой рукой выводя рисунокъ мелодіи, онъ лѣвой вдругъ дѣлаетъ подавляющій жестъ книзу въ сторону первой скрипки, потому что она вылѣзаетъ и заглушаетъ флейту; что это, какъ не приказаніе? Начиная съ первыхъ ударовъ палочки по пюпитру, которые значатъ то же, что въ военной командѣ «смирно», и кончая послѣднимъ завиткомъ палочки въ воздухѣ, который значитъ то же, что «отставить, разойтись»,—это все одно непрерывное, неусыпное приказаніе, которое только и мыслимо при полной ясности и совершенномъ самообладаніи.

«Etre de flamme sous l'empire d'une émotion, et parfaitement raisonnable dans la façon de l'exprimer». (Огнемъ горѣть подъ властью страсти, а въ изображеніи ея сохранять полное обладаніе разсудкомъ) [1]). Какой любовью къ жизни и какимъ знаніемъ искусства звучитъ это изрѣченіе французскаго мыслителя въ сравненіи съ проповѣдію актерскаго самоубійства въ теоріи изысканнаго англичанина [2]). Чтобы отвѣтить идеалу Крэга, актеру остается только упразднить самого себя, и, если мы на его теоріи остановились, то лишь потому, что она лишній разъ показываетъ, насколько важно и трудно воспитаніе тѣла для сценическаго искусства,—настолько трудно, что нѣкоторые, какъ видимъ, совѣтуютъ лучше убить его, чѣмъ задаваться этимъ воспитаніемъ.

---

[1]) Jean d'Udine. «L'Art et le geste» Paris. Alcan.

[2]) И однако его же знаменитый воспитатель говоритъ, что актеръ долженъ испытывать страсть, но въ то же время держать въ рукахъ и направлять ее. Значитъ, признавалъ и обязательность и возможность контроля. (Приводитъ P. Fizgerald «The Art of Acting» London 1892 p. 20).

Но убить тѣло актера нельзя, а главное, — нельзя убить присущаго человѣку желанія своимъ тѣломъ изображать и выражать: этого стремленія нельзя искоренить, этому побужденію нельзя поставить преграду; они ведутъ человѣка къ наивысшей изъ художественныхъ радостей — воплощенію красоты плотію и кровью своей. «Когда человѣкъ въ жизни чтитъ красоту,—такъ говоритъ Рихардъ Вагнеръ, — то предметомъ и художественнымъ матеріаломъ для воплощенія этой красоты и источникомъ радостей по ней становится, безъ сомнѣнія, самъ человѣкъ, — совершенный, горячій, живой человѣкъ. Его искусство—драма, и пробужденіе въ немъ пластики подобно волшебному превращенію камня въ плоть и кровь: изъ недвижности въ движеніе, изъ монументальности въ текучесть» [1]).

Изъ этихъ словъ Вагнера уже ясно проступаетъ преимущество тѣла человѣческаго, какъ живого матеріала, предъ мертвымъ матеріаломъ другихъ искусствъ: движеніе, текучесть. Одно только искусство, кромѣ сценическихъ, обладаетъ текучестью—музыка: звуки имѣютъ послѣдовательность, музыкальная піеса, читаемое стихотвореніе, начинаются, продолжаются, кончаются, но музыка (декламація) развертывается *во времени*, не въ пространствѣ, мы воспринимаемъ слухомъ—не зрѣніемъ. Движеніемъ *въ пространствѣ* не обладаетъ ни одно изъ искусствъ, кромѣ сценическихъ. Мы можемъ сказать, что живопись, ваяніе, архитектура,—стоячія искусства, это пруды въ сравненіи съ рѣчною текучестью пляски, пантомимы, драмы, оперы. Застывшая окаменѣлость и льющаяся развиваемость.

Итакъ, матеріалъ искусствъ—или: I, воспринимается зрѣніемъ, какъ краска, мраморъ, бронза и т. д., имѣетъ объемъ и вѣсъ и *не имѣетъ* движенія, или: 2, воспринимается слухомъ, какъ звукъ, слово, не имѣющіе объема, ни вѣса, и имѣющіе движеніе *во времени*. Но одинъ только матеріалъ имѣетъ *движеніе въ пространствѣ* и притомъ заразъ дѣйствуетъ и на *зрѣніе* и на *слухъ*,—это человѣкъ, его тѣло, его голосъ [2]).

---

[1]) Wagner. Gesammelte Schriften. B. III. 166—167.

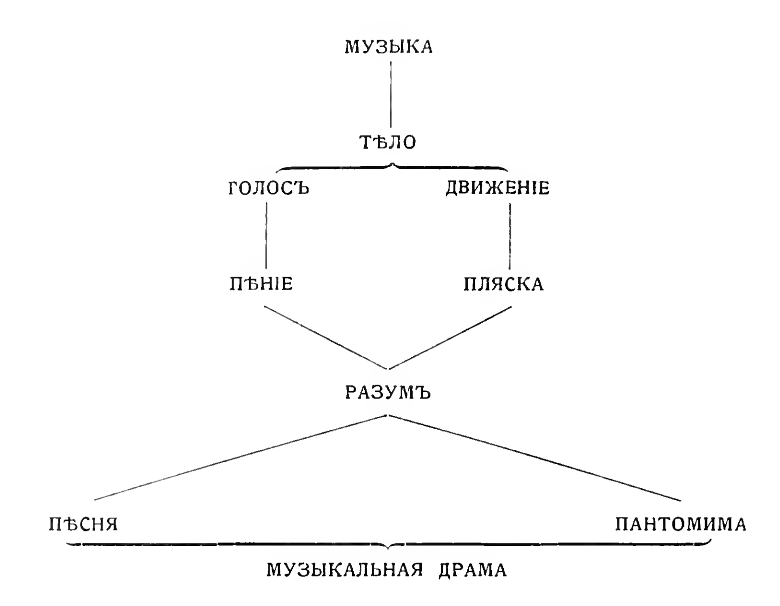
[2]) Изъ неодушевленныхъ матеріаловъ обладаютъ свойствомъ текучести и потому цѣнны для инсценировки—огонь, вода, и свѣтъ, но цѣнность ихъ неодинакова. Огонь и вода своею реальностью убиваютъ обманчивость писанныхъ декорацій и

Этими двумя своими естественными орудіями—тѣломъ и голосомъ—человѣкъ, въ своемъ стремленіи выразить себя воплощаетъ красоту. Тѣло воплощаетъ красоту для зрѣнія, голосъ воплощаетъ красоту для слуха: къ услугамъ тѣла пространство, къ услугамъ голоса время. Тѣло рождаетъ пляску (вообще живую пластику), голосъ рождаетъ пѣніе (вообще музыку). Но то и другое искусство (пластика и музыка), не довольствуясь формой, стремясь осмыслить себя содержаніемъ, ищутъ соединенія съ разумомъ: пластика его осуществляетъ въ пантомимѣ, музыка его находитъ черезъ слово. Но какъ человѣкъ, изъ котораго они вышли, единъ, такъ и оба искусства, соединившись съ разумомъ, ищутъ соединенія другъ съ другомъ: осмысленная пластика (пантомима) соединяется съ пѣсней и получается единое искусство—музыкальная драма. Музыка проникаетъ тѣло, звукъ опредѣляетъ движеніе, слуховой ритмъ воплощается въ зрительномъ ритмѣ; партитура, въ оркестрѣ развертывающаяся въ порядкѣ временномъ, на сценѣ развертывается въ порядкѣ пространственномъ. Свершается то, о чемъ говорится въ Парсифалѣ: «Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit». («Ты видишь, сынъ мой, здѣсь время становится пространствомъ [1]).

Вотъ схема прохожденія музыки сквозь тѣло и ея акустическаго и оптическаго воплощенія въ порядкѣ временномъ и порядкѣ пространственномъ:

потому примѣнимы лишь въ «практикабляхъ» и то съ условнымъ успѣхомъ: ихъ сосѣдство всегда выдаетъ деревянность и бумажность сценической постройки. Свѣтъ самый цѣнный элементъ инсценировки, но опять лишь въ „практикабляхъ"; падая на писанную декорацію съ слишкомъ большой силой, онъ выдаетъ ея плоскость, обнаруживаетъ обманъ письма. Лишь въ сочетаніи съ фигурой человѣка свѣтъ находитъ свое истинное примѣненіе: текучестью своею онъ обливаетъ его тѣло, вмѣстѣ съ неизмѣнной своей спутницей, тѣнью, онъ сопровождаетъ новымъ зрительнымъ впечатлѣніемъ каждое перемѣщеніе пространственныхъ отношеній и своими измѣненіями въ силѣ и цвѣтѣ до безконечности разнообразитъ выразительность и такъ уже разнообразнаго языка тѣлодвиженій. Послѣ этого не знаешь, чему больше удивляться—цѣнности свѣтового матеріала для сцены, или малой его использованности.

[1]) Интересующихся отношу къ великолѣпной книгѣ Adolphe Appia „Die Musik und die Inscenierung", München 1899.

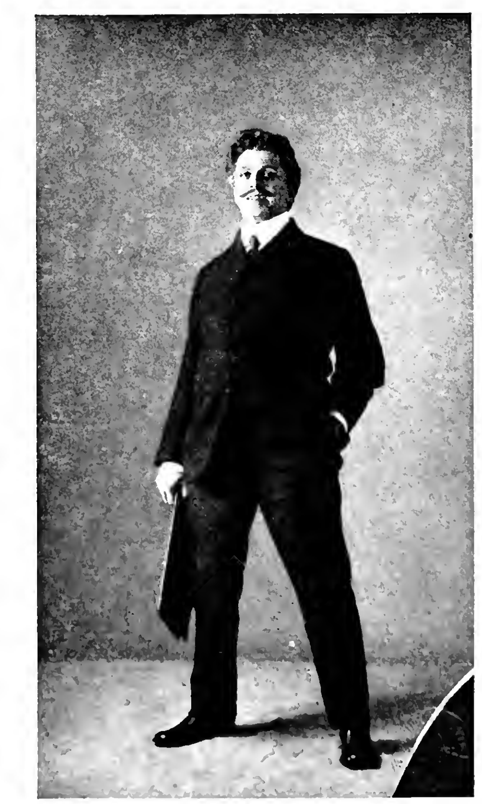


Какъ же происходитъ это таинственное претвореніе времени въ пространствѣ? Въ чемъ они соприкасаются?

Возьмемъ самый простой житейскій примѣръ. Мы спрашиваемъ: «долго ли до такого-то мѣста?» (время). Мы спрашиваемъ: «далеко ли до такого-то мѣста?» (пространство). Но что общее подразумѣвается и въ томъ и въ другомъ вопросѣ? Подразумѣвается—«ѣхать» (движеніе). Долго ли ѣхать, далеко-ли ѣхать до такого-то мѣста? Сколько часовъ, сколько верстъ пробѣжитъ моя тройка? Движеніе есть то общее, въ чемъ время и пространство сочетаются. Музыка, искусство временное, и пластика, искусство пространственное, находятъ это мѣсто встрѣчи въ движущемся матеріалѣ человѣческаго тѣла.

Человѣкъ, значитъ,—вотъ та среда, въ который совершается это претвореніе; тѣло человѣческое—тотъ фокусъ, въ который вливается музыка и изъ котораго изливается пластика. Человѣкъ воспринимаетъ музыкальное движеніе—рисунокъ временнаго порядка, и воспроизводитъ пластическое движеніе—рисунокъ пространственнаго порядка. Такимъ образомъ,





Г. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ЧЕРНАТОВА И Г. АППОЛОНСКІЙ ВЪ РОЛИ ГРОМБИЦКАГО.
„ЖУЛИКЪ" ПЬЕСА И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

человѣкъ изображаетъ внѣшне то самое, что въ немъ пробуждено внутренне.

Что же это собственно такое, что внутри его пробуждается и въ наружности его проявляется? Это есть ритмъ: не голый ритмъ въ смыслѣ сухого счета, а ритмъ, облеченный всѣми чарами перемѣнчивости въ скорости, переливчатости настроеній, проникнутый игрою легкости и тяжести, нѣжности и силы,—словомъ, украшенный всѣмъ, что составляетъ преимущественную прелесть того, что льется, въ сравненіи съ тѣмъ, что застыло.

И вотъ, когда мы поймемъ, что изображаетъ человѣческое тѣло въ музыкальной драмѣ, когда мы уразумѣемъ, что оно изображаетъ не реальную жизнь, а музыкальный ритмъ, то навсегда мы излѣчимся отъ того предубѣжденія, въ силу котораго «опера нѣчто фальшивое, потому что въ жизни не поютъ»; разъ навсегда мы поймемъ, что опера не то, что *не можетъ* быть реально, а *не должна* быть реальна. Мы, наконецъ, почувствуемъ оскорбительность въ оперѣ того, что называется реализмомъ,—этого вторженія жизни въ то искусство, которое, какъ ни одно другое, вырываетъ насъ изъ жизни. Мы поймемъ тогда, какъ ложенъ путь тѣхъ оперныхъ композиторовъ и пѣвцовъ, которые задаются «реализмомъ»: каждое введеніе реальности въ оперу только *подчеркиваетъ* условность и нелѣпость «пѣнія въ жизни», между тѣмъ какъ каждое удаленіе отъ реальности способствуетъ созданію того несуществующаго пѣвучаго міра, въ которомъ человѣкъ—тѣло, а музыка—дыханіе.

И другое еще мы поймемъ, или вѣрнѣе,—испытаемъ: мы испытаемъ трагическую красоту мимоидущаго: Холодный рокъ, что блюдетъ равновѣсіе въ распредѣленіи возможностей и полагаетъ грани человѣческимъ достиженіямъ на разныхъ ступеняхъ его восхожденій, пожелалъ, чтобы то самое искусство, которое всего полнѣе изображаетъ жизнь, было изъ всѣхъ искусствъ самое скоротечное. Въ самомъ дѣлѣ, въ чемъ сила воздѣйствія искусства? Въ преумноженіи радостей жизни посредствомъ повторенія и видоизмѣненія пространственныхъ и временныхъ отношеній, въ которыя

насъ ставятъ движеніе и требованія закона тяготѣнія въ предѣлахъ земного существованія. Но средства для воспроизведенія этихъ измѣненныхъ отношеній не у всѣхъ искусствъ равно разнообразны, а потому и радости, ими вызываемыя, не одинаковой полноты: каждое изъ искусствъ безсильно передъ которой-нибудь изъ категорій существованія, отказывается отъ ея воспроизведенія и жертвуетъ соединенной съ этимъ воспроизведеніемъ радостью. Во первыхъ всѣ, хотя и въ неравной степени, приносятъ дань закону тяготѣнія и жертвуютъ самымъ заманчивымъ изъ всѣхъ стремленій человѣка—подъемомъ, летаніемъ, пареніемъ [1]). Живопись жертвуетъ третьимъ измѣреніемъ, объемомъ; ваяніе жертвуетъ перспективой, также тѣмъ, что бы можно назвать «дымчатостью»; кромѣ того, обѣ жертвуютъ движеніемъ; поэзія жертвуетъ радостями зрѣнія; также и музыка; архитектура жертвуетъ изобразительностью и, вмѣстѣ съ музыкой и танцами,—умственной содержательностью; драма жертвуетъ радостями музыкальными, пантомима—словеснымъ текстомъ. *Опера совмѣщаетъ* радости всѣхъ другихъ искусствъ и жертвуетъ самымъ драгоцѣннымъ изъ человѣческихъ достиженій—долговѣчностью: *всѣ* радости она приноситъ въ жертву времени; каждая картина, зрительная или слуховая, есть лишь мгновенное уловленіе того, что уходитъ въ вѣчность, каждое возникновеніе мы уже сближаемъ съ исчезновеніемъ и въ каждой радости чувствуемъ горечь утраты. Мы познаемъ трагическую красоту мимоидущаго и жгучую прелесть, которую смерть сообщаетъ всему, что на землѣ...

То идеальное «зрительно-слуховое» дѣйство, которое я выше рисовалъ, мало что общаго имѣетъ съ современной оперой; я даже это слово съ неохотой употребляю, не только потому, что оно вызываетъ въ памяти ту несовершенную художественную форму, которая этимъ именемъ именуется, но и потому, что этимологически оно неспособно вызвать въ умѣ никакого

[1]) Le progrès constant vers lequel tend toute évolution artistique n'est en somme qu'une constante réaction contre les exigences de la pesanteur. Nous alléger, planer, avoir des ailes, tout rêve idéal, tout essor, toute «conquête de l'air», en art ou en poésie, n'a d'autre mode de manifestafion que l'espacement progressif et constant des cadences, que la perpétuelle émancipation de ces chutes fatales». J. d'Udine. Op. cit. p. 111.

представленія. Возьмемъ вмѣсто слово «опера» прекрасное нѣмецкое «Ton-Vortdrama», «музыкально-словесная драма». Посмотрите, какъ оно само по себѣ уже конструктивно и какъ картинно изъ простого разбора его составныхъ частей выступаетъ основной недостатокъ нашего современнаго試 опернаго представленія. «Музыкально-словесная драма». Замѣнимъ греческое слово «драма» словомъ «дѣйствіе», и, вспомнивъ, что дѣйствіе на сценѣ принадлежитъ человѣку, а послѣдній выражаетъ его движеніемъ, разложимъ наименованіе нашего сложнаго сценическаго представленія на его три составные элемента: Музыка, Слово, Движеніе. Напишемъ Слово выше двухъ другихъ—получимъ трехугольникъ: Музыка, Слово, Движеніе (причемъ Слово—вершина). Присмотрѣвшись къ взаимному отношенію, въ которомъ эти начала стоятъ другъ къ другу на сценѣ, мы сейчасъ замѣтимъ, что нашъ трехугольникъ не имѣетъ основанія: мы можетъ соединить чертою Слово съ Музыкой и Слово съ Движеніемъ, но мы не можемъ соединить Музыку съ Движеніемъ, ибо между ними на сценѣ разрывъ. Въ самомъ дѣлѣ,—музыка со словомъ согласуется, ихъ согласовалъ композиторъ, и пѣвецъ продолжаетъ ихъ согласовать въ исполненіи; движеніе со словомъ согласуется въ актерской сторонѣ опернаго искусства. Но движеніе съ музыкой? Видали ли вы когда-нибудь, чтобы движеніе на сценѣ согласовалось съ движеніемъ въ оркестрѣ, чтобы ритмъ внѣшній совпадалъ съ внутреннимъ? Понятна ли оскорбительность *безпорядка* на сценѣ, когда въ оркестрѣ идетъ *музыка?* Математическая *точность* для слуха и *случайность* для зрѣнія?



Не только въ оперѣ, гдѣ этотъ принципъ, пожалуй, не вездѣ и не до конца можетъ быть проведенъ (вижу полное его примѣненіе въ такихъ операхъ, какъ Глюковскія и Вагнеровскія, вообще въ такихъ, которыя носятъ характеръ іератическій, литургическій), но въ балетѣ,—въ томъ искусствѣ, сущность котораго есть воплощеніе музыкальнаго ритма въ

тѣлесномъ, — даже въ балетѣ внѣшній рисунокъ лишь совпадаетъ, но не сливается съ рисункомъ музыкальнымъ. Наши балетные танцы, если бы изобразить ихъ графически, представляются мнѣ какъ бы дугами, которыя только концами своими упираются въ ритмику музыкальнаго рисунка. Только поднятіе и паденіе совпадаютъ, но рисунокъ зрительный не льнетъ къ музыкальному. Еще меньше совпаденія въ пантомимѣ: я видѣлъ, какъ одна изъ лучшихъ нашихъ артистокъ въ судорожныхъ движеніяхъ извивалась на всѣ лады и выходила изъ себя въ то время, какъ скрипка замирала въ прямолинейности тающей трели... Ужъ полное отсутствіе какого бы то ни было слiянія — въ тѣхъ застывшихъ формахъ движенія, которыя представляютъ наши танцы въ жизни. Наши современные танцы это движеніе «подъ музыку», но согласитесь, что это не есть движеніе, изображающее музыку. Вотъ какъ характеризуетъ наши гостинные танцы Jean d'Udine, одинъ изъ выдающихся послѣдователей Жака Далькроза: «Totale impersonnalité de gestes et indigence rythmique de danses comme la polka ou la valse qui, pendant une soirée ramènent autant de fois les mêmes gestes machinaux que deux temps et trois temps sont contenus de fois entre dix heures du soir et six heures du matin».

(Полное безличіе жестовъ при скудости ритмической такихъ танцевъ, какъ полька и вальсъ, которые въ теченіе цѣлаго вечера столько разъ вызываютъ потвореніе тѣхъ же механическихъ движеній, сколько разъ два темпа и три темпа вмѣщаются въ промежуткѣ времени отъ 10 ч. вечера до 6 ч. утра) [1]). Вотъ во что превратилось у насъ то, что прежде было— *рисованіе тѣломъ радостей души.*

Какъ же вернуть тѣлу—по крайней мѣрѣ въ искусствѣ вернуть ему— утраченное имъ значеніе выразителя души? Какъ въ живомъ тѣлѣ осуществить то видимое «намѣреніе духа», котораго Леонардо да Винчи требуетъ отъ нарисованнаго тѣла? Какъ внести въ человѣческую природу то равновѣсіе, о которомъ Сократъ сказалъ бы, что оно на мѣсто безпорядка ошеломляющаго ставитъ *порядокъ* радующій.

[1]) Op. cit. p. 60.

Внутренній порядокъ, который греки называли Эритміей, по словамъ Платона, проникаетъ въ душу при посредствѣ тѣла, его движеній. Въ движеніяхъ тѣла, говоритъ Крэгъ, жестъ есть проза, танецъ—поэзія [1]). Значитъ, муза танцевъ, Терпсихора—олицетвореніе тѣлеснаго краснорѣчія въ его высшей формѣ. Но греки, которые чувствовали, какъ ни одинъ другой народъ, сліянность человѣка внутренняго съ внѣшнимъ, назвали музу музыки Эвтерпой и—не случайно. Jean d'Udine, о которомъ мы уже упоминали, геніальнымъ прозрѣніемъ внутренняго смысла словесныхъ созвучій подмѣтилъ звуковое сцѣпленіе обоихъ именъ: ЭвТЕРПА—ТЕРПсихора; послѣднимъ слогомъ одного и первымъ слогомъ другого сплетаются имена обѣихъ музъ: Музыка и Пляска сливаются. Мѣсто ихъ соприкосновенія—тѣло человѣка: вливается музыка, изливается танецъ. Музыка, проникая въ тѣло, вызываетъ внутреннее движеніе, которое ищетъ воплощенія и находитъ свое осуществленіе въ Танцѣ.

Такъ солнечный свѣтъ, проникая подъ стекло парника, превращается въ невидимую теплоту, которая находитъ свое воплощеніе въ видимомъ ростѣ согрѣваемаго растенія.

Мы подошли къ практическому вопросу о музыкальномъ воспитаніи тѣла и примѣненіи результатовъ его въ различныхъ формахъ сценическаго искусства...

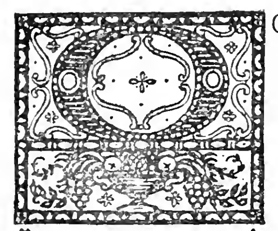
---

[1]) «Die Kunst des Théaters». Berlin 1905. p. 13.

МЕЦЕНАТЫ, АКТРИСЫ И АКТЕРЫ ПО ПЬЕСАМЪ ОСТРОВСКАГО.

Н. Н. ЭКУЛОВА (ТАМАРИНА)

(Къ 25-ти лѣтію кончины А. Н. Островскаго, 2 Іюня 1911 г.).



СТРОВСКІЙ, несравненный гигантъ русской драматургіи, освѣтившій лучами таланта «темное царство» въ средѣ купечества, чиновничества, обывательщины, въ разнообразной галлереѣ своихъ типовъ далъ характеристику и актерства, изстари обособленнаго отъ другихъ общественныхъ группъ, вслѣдствіе особыхъ условій своихъ профессіи и быта; Островскій показалъ актеровъ какъ въ закулисномъ быту, такъ и во взаимоотношеніяхъ съ публикой. И какъ ни печальна, въ общемъ, вышла характеристика, актерство, современное Островскому, должно было признать ея горькую правду и не «пенять на зеркало»; утѣшать себя актеры могли развѣ тѣмъ, что «шапка» была «по Сенькѣ», что публика стараго русскаго театра, толпа «цѣнителей и судей», за малыми исключеніями, стòила своихъ «лицедѣевъ», среди жалкой и темной массы которыхъ искра Божія трудно разгоралась и горѣла часто неровно, вспышками, борясь съ глушившими ее тьмою и пылью.

Вспомнимъ исторію русскаго театра. Вспомнимъ, кто являлся цѣнителями генія Мочалова, такъ ярко увѣковѣченнаго Бѣлинскимъ въ его дивной художественно-литературной характеристикѣ. Помимо поэта-критика, фанатически готоваго «жить и умереть въ театрѣ», помимо небольшого кружка литераторовъ и кучки интеллигентной молодежи, Мочаловъ былъ обреченъ услаждать «воплями души своей» сѣрую компанію купцовъ и мелкихъ чиновниковъ, инстинктивно искавшихъ просвѣта въ своемъ безрадостномъ житьѣ-бытьѣ между прилавкомъ, канцелярскимъ столомъ и трактиромъ, залучавшихъ къ себѣ Мочалова и напивавшихся «съ горя» вмѣстѣ съ нимъ

подъ малопонятные для нихъ, но «прошибавшіе», силою красоты мысли и слова, пьяную слезу монологи артиста. Вспомнимъ печально иллюстрирующую то, что я сейчасъ сказалъ, картину Неврева на этотъ сюжетъ: «Мочаловъ и его поклонники».

Если и теперь масса ищетъ въ театрѣ не столько серьезныхъ эмоцій для души и ума, сколько развлеченія, если и теперь кажущійся интересъ къ театру не согрѣтъ, въ сущности, въ большинствѣ случаевъ, серьезной къ нему и артистамъ любовью, не освѣщенъ глубокимъ пониманіемъ, если и теперь театръ далекъ отъ того значенія каѳедры-храма, какое онъ имѣлъ въ древней Греціи,—то каково-же было положеніе стараго русскаго театра? Какъ смотрѣла на сцену и актеровъ публика? Какъ цѣнились таланты ихъ поклонниками? Каковъ былъ критерій, репертуаръ? Вспомнимъ опять-таки Бѣлинскаго, который сѣтовалъ, что у насъ въ его время не было своего русскаго репертуара.

Важную и благотворную роль въ исторіи русскаго театра съиграли просвѣщенные меценаты.

При зарожденіи русскаго театра, въ царствованіе тишайшаго Царя Алексѣя Михайловича, такимъ меценатомъ былъ бояринъ Матвѣевъ; благодаря ему, въ эпоху преслѣдованій за нарушающія «благочестивое житіе» развлеченія, появились первые русскіе спектакли.

Мы знаемъ, что и близкіе къ послѣдующимъ Царямъ люди способствовали успѣху русскаго театра, знаемъ про спектакли сестры Петра Великаго, Натальи Алексѣевны, подъ Москвою, про пьесы Царевны Софьи, Императрицы Екатерины Великой, разъигрывавшіяся на придворныхъ сценахъ.

Силою судьбы по стародавнему предубѣжденію противъ театра, старинное названіе котораго—«позорище», понималось болѣе, какъ «позоръ», или «озорство», чѣмъ какъ «зрѣлище»; въ театръ шли люди случайные, рѣдко по призванію; иногда обнаруживали они случайно-же талантъ и необходимыя сценическія данныя.

Островскій, въ своей исторической комедіи—«Комикъ XVII столѣтія», показываетъ намъ одного изъ первыхъ русскихъ актеровъ-комедіантовъ,

Кочетова, который, попавъ въ обученіе «комидійному дѣлу» къ пастору Грегори, бывшему первымъ у насъ преподавателемъ драматическаго искусства, режиссеромъ и директоромъ придворнаго театра, вначалѣ съ ужасомъ думаетъ о томъ, куда онъ попалъ, какому «срамному и грѣховному» дѣлу его обучаютъ. Яковъ Кочетовъ боится проклятья отцовскаго за свою профессію, ибо старикъ внушалъ сыну, что и вообще то «обычай иноземскій перенимать грѣшно», а «позорищный» тѣмъ болѣе. Но еще не сознавая значенія театра, Кочетовъ инстинктивно полюбилъ сцену. Что-то есть въ этомъ дѣлѣ манящее, околдовывающее... «Такъ тебя и тянетъ, мерещится и ночью», говоритъ Кочетовъ объ актерскомъ искусствѣ любимой женщинѣ. Кочетовъ оказался во власти сладкаго дурмана сцены, заразился болѣзнью, которую Галеви въ своихъ блестящихъ театральныхъ очеркахъ назвалъ:— «nostalgie des planches».

Актеры и актрисы, въ большинствѣ случаевъ, приходили на сцену изъ народа. Первые организованныя труппы, свободно игравшія для публики, состояли изъ крѣпостныхъ, изъ актеровъ-рабовъ, и великій актеръ Щепкинъ, явился также изъ помѣщичьяго театра, а первый трагикъ Яковлевъ пришелъ на сцену изъ-за гостиннодворскаго прилавка.

Если нѣкоторые изъ первыхъ русскихъ актеровъ, какъ Щепкинъ, создавшій великую, незамѣнимую и несравненную русскую художественно-реальную школу сценической игры, становились, путемъ труда, чтенія, изученія, высоко-образованными людьми, то другіе, какъ Яковлевъ и Мочаловъ, оставались всю жизнь самородками-недоучками и топили въ винѣ свой талантъ, не находя удовлетворенія ни въ себѣ, ни въ своемъ дѣлѣ.

Выдвигали на сцену актеровъ меценаты, просвѣщенные любители. Это меценатство проявляло себя по отношенію къ сценѣ и актерамъ и положительно, и отрицательно. Нѣкоторые изъ меценатовъ въ исторіи театра заняли славное мѣсто, о другихъ-же мы вспоминаемъ съ отвращеніемъ.

Помѣщики, устраивавшіе въ своихъ вотчинахъ крѣпостные театры, не всегда видѣли въ театрѣ лишь средство прикрытія декорумомъ сценической иллюзіи своихъ низменныхъ гаремныхъ инстинктовъ, приданія имъ,





Г. АПОЛЛОНСКІЙ ВЪ РОЛИ СИЛКИНА И Г. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ГУТТЕРМАНА.
„ПОЛЕ БРАНИ“ ПЬЕСА І. КОЛЫШКО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

при помощи блеска театральной мишуры, особой остроты; были театралы-помѣщики, которые проявляли и настоящее художественно-литературное чутье, заявляли себя настоящими «учителями сцены».

Мы знаемъ, что первое ядро образцовой труппы Московскаго Императорскаго театра составила купленная при Императорѣ Александрѣ I крѣпостная труппа помѣщика Столыпина, предка нынѣшняго предсѣдателя совѣта министровъ.

Если жизнь лицедѣевъ-рабовъ и рабынь на сценахъ помѣщичьихъ театровъ проходила между подмостками, конюшней съ розгами и спальной «барина», если здѣсь напрасно гибли въ неизбывныхъ мукахъ таланты неоцѣненные, не направленные, если здѣсь разъигрывались, внѣ кулисъ, драмы, вродѣ такъ ярко описанной Герценомъ, въ разсказѣ «Сорока-воровка», мученической жизни крѣпостной актрисы, то бывала и иная судьба у актеровъ-рабовъ, бывали случаи, когда они выбивались на свободу и получали дань должной имъ славы (Щепкинъ); когда они пользовались почетомъ и любовью и въ частной своей жизни. Красавица-актриса Параша, изъ театра въ подмосковной усадьбѣ графа Шереметева «Кусково», стала хозяйкой въ имѣніи, впослѣдствіи вѣнчанной женой своего прежняго господина, и суровый Императоръ Павелъ I находилъ для себя пріятнымъ и возможнымъ быть ея гостемъ. Знаменитая актриса Семенова сдѣлалась знатной княгиней Гагариной.

Исторія русской сцены знаетъ цѣлый рядъ просвѣщенныхъ меценатовъ-аристократовъ, которые лучше и успѣшнѣе всякихъ театральныхъ школъ и профессіональныхъ учителей подготовляли для сцены блестящихъ артистовъ. Цѣлый рядъ сценическихъ звѣздъ обязанъ своею артистическою эрудиціею такимъ меценатамъ, какъ князь Шаховской, Кокошкинъ, Катенинъ, Гнѣдичъ и др. Проходя съ артистомъ роль, анализируя ее, намѣчая переходы настроеній, чувствъ, душевныхъ движеній, оттѣнки интонацій, контролируя самостоятельное пониманіе артистомъ даннаго образа, объясняя и исправляя его ошибки, эти знатоки театра подготовили блестящую артистическую плеяду.

Нѣкоторые актеры стараго русскаго театра, вышедшіе или изъ народа, или изъ своей-же актерской среды, бывали, несмотря на свое простонародное происхожденіе, аристократами по житейскому такту, благородству, умѣнью держать себя изящно какъ въ жизни, такъ и на сценѣ (Щепкинъ, Сосницкій, Самаринъ, Семенова). Но главная масса актерства долго носила на себѣ пережитки рабства-плебейства, была принижена и въ собственныхъ глазахъ, и въ глазахъ публики. Театръ долго являлся лишь ничтожнымъ элементомъ общественной жизни, служилъ «забавѣ» сильныхъ міра сего и богатыхъ.

Когда пало рабство на Руси, актерство стало пополняться бывшими помѣщичьими актерами, дворовыми. Начали нарождаться провинціальныя театры и на сцену, въ виду явившагося спроса, начали попадать люди изъ пролетаріата, а иногда и «выбившіеся изъ колеи» чиновники и дворяне; рѣдко влекло этихъ послѣднихъ на сцену призваніе, рѣдко являлись они во всеоружіи образованности и подготовки къ театру; большею частью это были случайные неудачники въ жизни, отбросы общества; на подмостки толкали ихъ горькая доля, нужда, неприспособленность къ труду; сцена же представлялась имъ легкой и веселой карьерой, на дѣлѣ, конечно, часто жестоко разбивавшей иллюзіи о «житьѣ привольномъ» и смѣнявшей одну «голодуху» на другую; эти «случайные» актеры рядомъ съ лицедѣями изъ недавнихъ крѣпостныхъ добывали себѣ игрой жалкіе гроши; даже «первые» актеры и актрисы старой провинціи получали такія жалованья, которыхъ едва хватало на пропитаніе и бѣдный гардеробъ.

Провинціальная сцена, какую засталъ еще Островскій, едва-едва начинала тогда выходить на широкую дорогу. Всѣмъ памятно, что Стрепетова въ началѣ своей карьеры, играя въ Ярославлѣ, въ труппѣ Смирнова, первыя роли, получала 30 р. жалованья въ мѣсяцъ!

При такихъ условіяхъ, при жалкой сценической обстановкѣ, при презрительномъ отношеніи публики къ сценѣ и ея служителямъ, могло-ли актерство, кромѣ единичныхъ выдающихся талантовъ, создавать художественный ансамбль на сценѣ? Даже таланты должны были обладать исключительными энергіей и любовью къ дѣлу, чтобы не отчаяться и не окунуться

въ ту типичную жизнь сценической «богемы», съ ея пьянствомъ и разгуломъ «съ горя», съ ея легкими нравами, какая на долго сдѣлалась удѣломъ русскаго актерства. Прибавьте къ этому отчужденность актерства отъ жизни остального общества, часть котораго сходилась съ актерами только на почвѣ попоекъ и дебоша, а другая часть брезгливо сторонилась лицедѣевъ—вчерашнихъ рабовъ, причемъ лишь небольшая кучка интеллигенціи старалась сблизиться съ лучшими представителями актерской среды, поднять ея уровень,—и вы поймете, отчего создались предубѣжденія противъ профессіи актера и ревнивое оберегаціе молодежи старшимъ поколѣніемъ отъ вступленія на скользкіе подмостки съ «вольными» нравами подвизающихся на этихъ подмосткахъ. До послѣдняго времени не вполнѣ еще исчезъ таящій въ себѣ полупрезрительное отношеніе взглядъ на актера не только въ интеллигентномъ обществѣ, но и въ простонародной средѣ. Этотъ взглядъ отмѣтилъ И. Ѳ. Горбуновъ въ своемъ извѣстномъ діалогѣ: «Смотри, вотъ потѣха-то: актеры идутъ...—Не смѣйся, братъ, самъ, можетъ еще хуже будешь!»

Меценаты, которыхъ засталъ Островскій, это — потомки старыхъ баръ-эстетовъ, любителей театра, державшихъ крѣпостные драму, оперу и балетъ. Они дѣлятся на двѣ категоріи: *Самодуровъ* и *Помпадуровъ*. Къ числу самодуровъ купеческаго класса принадлежитъ тотъ типъ, о которомъ мелькомъ говорится въ пьесѣ «Безъ вины виноватые»; это—Мухобоевъ; «ндравъ» его требуетъ, чтобы Незнамовъ пилъ вмѣстѣ съ нимъ водку; встрѣтивъ отказъ, Мухобоевъ грубо затрагиваетъ больное мѣсто въ душѣ Незнамова, за что тотъ также по своему грубо отвѣчаетъ кулачной расправой. Вотъ такіе Мухобоевы, которые смотрятъ на актера, какъ на шута, котораго можно кормить и спаивать, требуя за это «веселой» бесѣды, унизительнаго гаерничества, составляли одну часть цѣнителей; другая группа, изъ представителей дворянства и бюрократіи, являла собой меценатовъ, которыхъ я отнесъ къ помпадурамъ и которые такъ ярко охарактеризованы Островскимъ въ лицѣ князя Дулебова и его приспѣшника, Бакина, въ пьесѣ «Таланты и Поклонники».

Такіе цѣнители и поклонники—помпадуры, которые «охотились» за актрисой, какъ за лакомой дичью, а актера также за человѣка не считали, были весьма распространены.

Такіе цѣнители искусства увеличивали или гипнозомъ силы, или ядомъ соблазна число рабовъ и рабынь веселья, униженныхъ, безправныхъ до того, что паспорта у нихъ отбирались и хранились въ полиціи, чтобы «въ случаѣ чего» актеръ или актриса были всегда подъ рукою, чтобы ихъ можно было всегда «тащить и не пущать». Дать рѣзкій отпоръ сластолюбивымъ помпадурамъ было для актрисъ рискованнымъ; месть вліятельнаго человѣка можетъ испортить не только карьеру, но и жизнь.

Соблазнъ при нищенскихъ актерскихъ окладахъ находилъ для себя благодарную почву, а иныхъ манила перспектива достичь незаслуженнаго иногда положенія и вліянія, благодаря знатному «покровителю».

Но въ исторіи театра мы видимъ и случаи отпора со стороны актрисы. Исторія театра сохранила память о талантливой Лизанькѣ Сандуновой, которая обратилась къ покровительству Екатерины II съ жалобою на преслѣдованія графа Безбородко, получила высокую защиту и вышла замужъ за любимаго товарища по сценѣ. Но въ той-же театральной лѣтописи имѣются и печальные факты, свидѣтельствующіе о томъ, какъ иногда борьба съ соблазномъ и насиліемъ оказывалась тщетной и защиты не было.

Галлерея меценатовъ у Островскаго разнообразна: вотъ типичный помпадуръ—князь Дулебовъ въ пьесѣ «Таланты и поклонники»; «козыри» его въ ухаживаньи за актрисами—притворная «куртуазія», барская элегантность, видное положеніе и вліяніе въ обществѣ; вотъ нахальный пшютъ—Бакинъ, берущій «дерзостью», вотъ недурной по натурѣ, но буржазно—практичный богачъ Великатовъ, гипнотизирующій Нѣгину искренностью своего чувства и своей порядочностью. Покупка Великатовымъ Нѣгиной не является грубымъ цинизмомъ, онъ уважаетъ Нѣгину, любитъ ее серьезно, но осторожно уклоняется отъ скрѣпленія союза съ ней бракомъ, желая провѣрить, не отравлена-ли Нѣгина закулиснымъ ядомъ, который часто

дѣлаетъ женщину потерянной для семьи. Великатовъ умѣетъ щадить женское самолюбіе, цѣнить въ Нѣгиной ея хорошія черты, онъ отличаетъ актрису—кокотку вродѣ Смѣльской отъ честной актрисы, Дулебовы-же не не требуютъ отъ актрисы ни благородства, ни таланта, имъ достаточно красивой посредственности, которая «умѣла-бы обходиться съ солидными людьми» и услаждать ихъ «отдыхъ отъ службы и семьи».

Дулебовы мало смыслятъ въ искусствѣ, путаютъ Гуцкова съ Полевымъ и искренно изумляются, что на нагло-откровенное предложеніе идти на содержаніе Нѣгина отвѣчаетъ негодованіемъ. Отпоръ бѣситъ Дулебовыхъ и они мстятъ вмѣстѣ съ Бакиными.

Паратовъ, тоже меценатъ своего рода, въ «Безприданницѣ» рядитъ въ шуты жалкаго пропойцу-актера, Робинзона, или пользуется имъ какъ лакеемъ. Будь Лариса актрисой, конечно, Паратовъ повелъ-бы на нее спеціальную охоту съ еще болѣе усиленной энергіей. Любопытны захолустные меценаты—Милоновъ и Бодаевъ въ «Лѣсѣ». (Интересно у Островскаго сопоставленіе «лѣса» старой помѣщичьей усадьбы съ «лѣсомъ» старой театральной провинціи). Милоновъ—низкопоклонникъ, дуракъ и невѣжда, притворяется, что любитъ «все высокое и все прекрасное», но въ актерѣ онъ, являясь самъ ничтожествомъ, не признаетъ себѣ равнаго, а его угрюмый сосѣдъ Бодаевъ видитъ въ актерѣ только «забавника», могущаго служить дессертомъ къ дикому захолустному кутежу. Относительно положительнымъ типомъ мецената является добродушный, но ограниченный Дудукинъ. Тяготѣя къ театру, въ актерской компаніи онъ инстиктивно ищетъ поэтической прикрасы для сѣрой жизни, хотя безкорыстное, чистое увлеченіе Дудукина талантомъ Кручининой уживается съ селадонствомъ его около Коринкиной. Главное достоинство Дудукина—доброта. Кручинина говоритъ ему: «всѣ говорятъ, что вы очень добрый человѣкъ», а Дудукинъ отвѣчаетъ, что если бы и доброты-то въ немъ не было, то на что-же бы онъ годился?

Особнякомъ стоитъ у Островскаго поклонникъ таланта изъ молодежи—студентъ Мелузовъ, влюбленный въ Нѣгину и работающій надъ пополне-

ніемъ ея образованія, «учащій ее добру» въ то время какъ Дулебовы стремятся ее развратить. Но онъ слабоволенъ, борьба его съ Дулебовымъ и Бакинымъ ограничивается отдѣльными вспышками и фразами. Мелузовъ не съумѣлъ и не смогъ увести Нѣгину на прямую дорогу, уберечь ее отъ участи многихъ, даже талантливыхъ женщинъ на сценѣ, которыя въ помощь таланту пускаютъ самопродажу. Мелузовъ забываетъ, что, кромѣ словъ, нужно дѣло, а *дѣятельно* помочь Нѣгиной онъ оказывается безсильнымъ.

Трогательно-печально нарисовалъ Островскій фигуру идейнаго фанатика сцены—Нарокова, получившаго высшее образованіе, увлекающагося энтузіаста, раззорившагося на театральной антрепризѣ и очутившагося въ наемникахъ (помощникомъ режиссера) у своего бывшаго переписчика ролей, Гаврюшки Мигаева, типичнаго антрепренера—кулака, учитывающаго въ театрѣ прежде всего доходныя его статьи, одного изъ тѣхъ, которые сблизили театръ съ буфетной стойкой. Нароковъ былъ «баринъ», и его погубила его «барская» расточительность для любимаго дѣла. Островскій въ немногихъ словахъ, но ярко характеризуетъ Нарокова. Мать Нѣгиной говоритъ ему: «Такъ вотъ что... Значитъ, тебѣ въ этомъ театральномъ дѣлѣ счастья Богъ не далъ», а Нароковъ отвѣчаетъ ей, что именно на «счастье-то» онъ всѣ деньги свои и затратилъ и счастье это, хоть не долго, но испытывалъ.

Въ другой сценѣ Нароковъ дополняетъ свою характеристику. Онъ пьетъ за здоровье Нѣгиной и говоритъ:—«Александра Николаевна, первый бокалъ—за вашъ талантъ и за вашу красоту... Красота тоже вѣдь талантъ»!

Это безкорыстное служеніе красотѣ, это меценатство уже, конечно иного типа, чѣмъ охарактеризованное выше «поощреніе искусствъ» старыми и молодыми помпадурами и селадонами. Нароковъ, въ сущности—неудачникъ, но неудачникъ, который вызываетъ симпатію, передъ которымъ можно съ уваженіемъ снять шляпу за силу его любви къ театру.

Нароковъ отдалъ сценѣ и состояніе, и любовь, и жизнь. Онъ вносилъ на

сцену тепло, правду, добро; совѣсть у него чиста. И Нароковымъ многимъ обязаны не одинъ актеръ, не одна актриса, встрѣтившіе при началѣ своего тернистаго пути ихъ поддержку и ласку, которыя реальнѣе Дудукинскаго хлѣбосольства. Нароковъ—идеалистъ. Видя себя даже «у разбитаго корыта», онъ не отчаивается, не утрачиваетъ вѣры, а находитъ утѣшеніе въ своей вѣчной, неугасимой, но платонической, печальной, ничѣмъ не вознагражденной любви къ театру. Нароковы навсегда останутся рыцарями по отношенію къ Нѣгинымъ, они поддержатъ Нѣгиныхъ нравственной силой своею чистаго горѣнія, своего поклоненія искусству.

Сердечная катастрофа, драма житейская толкнула въ актрисы Отрадину—Кручинину («Безъ вины виноватые»). Она пошла на сцену случайно, но случай выдался,—какъ-бы въ вознагражденіе за перенесенное горе,—счастливый и показалъ, что у нея имѣется талантъ. Островскій показываетъ въ Кручининой положительный типъ актрисы. Дудукинъ говоритъ: «Какъ вы вчера играли, какъ вы вѣрно передали чувство матери»!... Кручининой помогъ въ этомъ не одинъ талантъ, помогло горе, жизненное страданіе, явившіяся здѣсь, на сценѣ, благомъ для Кручининой, какъ актрисы. Такой же плюсъ, въ видѣ страданія, перенесеннаго на сцену изъ жизни, получила для своей дѣятельности и недавно скончавшаяся В. Ф. Коммиссаржевская. Она пошла на сцену также послѣ пережитой жизненной драмы, и эта глубокая скорбь дала незабвенной артисткѣ самое лучшее, что было въ ея талантѣ: она согрѣла этотъ талантъ той трогательностью, той задушевностью, которыя дѣлали Вѣру Федоровну столь близкой, столь дорогой, столь понятной для публики.

Кручинина отдается своему дѣлу серьезно и видитъ въ театрѣ высокое служеніе. Она не судитъ строго окружающую ее актерскую богему и стремится ласкою, чуткимъ угадываніемъ искры Божіей въ душахъ озлобленныхъ, униженныхъ, упавшихъ духомъ и испорченныхъ неудачниковъ-актеровъ пробудить въ нихъ потерянную вѣру въ себя и въ свое дѣло. Она видитъ въ этомъ миссію, подвигъ. Когда Незнамовъ грубо спрашиваетъ ее: «Развѣ можно любить человѣка безнадежно испорченнаго»?—«Да,—

отвѣчаетъ Кручинина,—можно любить и такихъ» и ссылается на сестеръ милосердія, которыя съ особенной самоотверженностью посвящаютъ себя тяжко больнымъ.

Островскій въ одной изъ сценъ пьесы «Безъ вины виноватые» далъ намъ ярко-контрастное изображеніе трехъ типовъ актеровъ: Кручининой, Незнамова, этого «подзаборника», которому всю жизнь, всегда «было больно», который не зналъ ласки и любви, и наконецъ, Шмаги (почти тождественное по характеристикѣ лицо появляется подъ именемъ Аркашки въ «Лѣсѣ» и Робинзона въ «Безприданницѣ»). Этотъ Шмага—циникъ, безпринципный гаеръ, онъ «комикъ въ жизни», а на сценѣ «злодѣй» для всякой исполняемой имъ роли, его девизъ—«мы артисты, наше мѣсто въ буфетѣ». (Счастливцевъ на замѣчаніе: «Ты пьянъ»—отвѣчаетъ— «Ну, да, пьянъ, и горжусь этимъ»). Незнамовъ—хорошій по природѣ человѣкъ, но онъ затравленъ жизнью, онъ презираетъ сцену, видя, какъ она часто сводится къ скверному, бездарному ремеслу, пьянству, грязи. Онъ видѣлъ жизнь только «изъ подворотни» и театръ ему открылся со своей изнанки. Незнамовъ не лишенъ дарованія, но онъ не получилъ никакого образованія, никто имъ не руководилъ, его засосала богема, онъ не смогъ подняться и опустился до ея дна. «Гдѣ-же я другихъ (кромѣ Шмаги) товарищей найду»? говоритъ онъ... Незнамовъ старается учить роли, онъ по отзыву чуткой Кручининой, не подозрѣвающей еще, что она—его мать, переживаетъ чувства изображаемаго имъ лица, онъ талантливъ, хотя и неотесанъ. Онъ всетаки—актеръ, а не гаеръ, какъ Шмага, не учащій ролей, не вдумывающійся въ смыслъ пьесы, а «жарящій» подъ суфлера, подгоняя роль къ нѣсколькимъ позаимствованнымъ и часто плохимъ шаблонамъ (за кулисами и теперь услышите: «игралъ тринадцатымъ номеромъ»).

Близокъ къ Незнамову его предшественникъ на сценѣ, Геннадій Несчастливцевъ въ «Лѣсѣ», Островскаго. Въ немъ также уживаются и положительныя, и отрицательныя стороны русскаго актерства, въ его отживающихъ типахъ.

Незнамовъ смотритъ на сценическую игру какъ на «ремесло довольно





M-R SILVAIN (LEBONNARD), M-ME L. DULUC (JEANNE) ET M-R DELORME (LE MARQUIS D'ESTRAY)
«LE PÈRE LEBONNARD» J. AICARD НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

низкаго сорта», онъ извѣрился въ театръ, относится скептически къ тѣмъ его служителямъ, которые, быть можетъ, не безъ большой доли собственной вины, чуть не вчера еще третировались полиціей, какъ «подозрительный» элементъ и поэтому паспорта даже Гамлетовъ и Дездемонъ «на всякій случай» отбирались и хранились весь сезонъ въ участкѣ.

Несчастливцевъ-же—романтикъ, идеалистъ, жрецъ искусства, который даже въ горькую минуту не назоветъ себя ремесленникомъ, хотя этотъ жрецъ священнодѣйствуетъ въ храмѣ съ весьма примитивнымъ культомъ. Въ Несчастливцевѣ горитъ священный огонь. Онъ, несмотря на всѣ разочарованія, видитъ храмъ своихъ грезъ въ томъ балаганѣ, какой представляли собой многіе театры его времени. «Кто я? Жалкій, нищій бродяга,— говоритъ онъ, а на сценѣ я—принцъ. Я живу его жизнью, мучусь его муками»! «И тамъ есть горе,—говоритъ далѣе Несчастливцевъ,—но за то есть тамъ и радости, которыхъ другіе люди не знаютъ».

Если половину «сокровищъ» своей души актеръ броситъ публикѣ, говоритъ Несчастливцевъ, театръ «дрогнетъ отъ рукоплесканій»... Такъ говорить можетъ только жрецъ искусства, идеалистъ, а не ремесленникъ. Несчастливцевъ вѣритъ въ силу театра, въ его могучее вліяніе. Самымъ важнымъ для актера онъ считаетъ знаніе жизни и пережитыя страданія; когда Аксюша говоритъ: «я ничего не знаю», онъ говоритъ: «ты знаешь больше, чѣмъ нужно, ты знаешь бури, знаешь страсти». «Бросится женщина отъ любви въ омутъ головой—вотъ актриса», «душа нужна, жизнь, огонь». Несчастливцевъ, видавшій въ своей жизни больше терній, чѣмъ лавровъ, всетаки не разочаровывается въ сценѣ. Игра его—очевидно рутинная; онъ думаетъ, что трагикъ долженъ непремѣнно говорить басомъ, но игра эта, навѣрное, была скрашена порывами настоящаго увлеченія. Несчастливцевъ уважаетъ свое дѣло и никому не позволяетъ дотрагиваться до него грязными руками; когда Гурмыжская говоритъ презрительно: «комедіанты», онъ отвѣчаетъ ей, что эти «комедіанты» часто правдивѣе и честнѣе, чѣмъ тѣ, которые считаютъ себя людьми особой породы.

Полуобразованность, плохое воспитаніе помѣшали и Незнамову и Несчастливцеву устоять передъ актерской гибелью, передъ алкоголизмомъ. Несчастливцевъ говоритъ: «оба мы актеры и оба—пьяницы», но есть громадная разница въ мрачномъ запоѣ Несчастливцева, который и въ пьяномъ видѣ не сдѣлаетъ низости, и пьянствѣ Счастливцева, Шмаги или Робинзона, которые готовы ради выпивки быть шутами у какого нибудь купца и способны за деньги на всякую подлость. Они не обижаются даже тогда, когда ихъ бьютъ», и когда Несчастливцевъ спрашиваетъ Аркашку, какъ его по приказанію губернатора казаки гнали изъ города 4 версты, онъ говоритъ: «совсѣмъ и не четыре, а только до рощи», очевидно убѣжденный что гнать его во всякомъ случаѣ было за что и считая для себя способъ изгнанія привычнымъ, нисколько на него не возмущаясь.

Типичную фигуру актера-альфонса даетъ Островскій въ «Безъ вины виноватые» въ лицѣ Миловзорова, хорошенькаго мальчика, который живетъ на средства актрисы Коринкиной, и не отдавая себѣ хорошенько въ томъ отчета, очень легко идетъ на всякую гнусность, становится орудіемъ интриги, будучи самъ вовсе не злымъ.

Островскій, выставляя во всей ихъ неприглядности Аркашку и Шмагу, приглашаетъ насъ всетаки пожалѣть ихъ; съ печальнымъ юморомъ перечисляетъ Незнамовъ достоинства Шмаги: онъ можетъ не ѣсть очень долго и не зябнетъ въ трескучій морозъ въ лѣтнемъ пальто. Аналогиченъ этому и разсказъ Аркашки, какъ его везли въ Архангельскъ закатаннымъ въ коверъ; «привезутъ на станцію,—раскатаютъ, а потомъ, какъ только ѣхать, опять закатаютъ».

Искра Божія, талантъ и душа живутъ и въ Несчастливцевѣ и въ Незнамовѣ. Пессимизмъ послѣдняго, озлобленность смягчаются; все хорошее въ душѣ его разомъ проявляется наружу, когда онъ чувствуетъ на себѣ чистую ласку Кручининой, а когда онъ узнаетъ, что это его мать, которая долго и напрасно розыскивала пропавшаго сына, Незнамовъ потрясенъ глубоко и, конечно, возрожденъ для хорошей жизни.

Въ сценѣ второго акта пьесы «Безъ вины виноватые» Кручинина,

Незнамовъ и Шмага вырисовываются художественно полно. Незнамовъ начинаетъ съ дерзости и кончаетъ благоговѣйнымъ поцѣлуемъ руки у актрисы, какой ему не приходилось встрѣчать, которая не запачкалась закулисной грязью, которая внесла съ собой въ «захолустную» труппу вѣяніе настоящаго искусства, освѣжающую струю истиннаго серьезнаго служенія ему. Незнамовъ сознаетъ, какъ жалокъ Шмага и выталкиваетъ его вонъ, стыдясь, что его хамскія циничныя рѣчи оскорбляютъ хорошую женщину и актрису.

Перехожу къ другому положительному типу актрисы, созданному Островскимъ, къ типу актрисы Нѣгиной («Таланты и поклонники»). Это натура болѣе пассивная, не столь стойкая, какъ Кручинина; въ ней нѣтъ силъ пробить себѣ прямую дорогу самостоятельно, и она не можетъ устоять передъ соблазномъ облегчить себѣ карьеру вліятельнымъ покровительствомъ богача Великатова. Нѣгина не въ силахъ одна бороться съ театральнымъ болотомъ и идетъ на компромиссъ. Любимому и любящему Мелузову она измѣняетъ отчасти по его собственной винѣ, не видя въ немъ для себя прочной опоры. Борьба, которая происходитъ въ Нѣгиной передъ тѣмъ, какъ рѣшиться идти на содержаніе къ Великатову, очерчена въ двухъ письмахъ, которыя получаетъ Нѣгина. Письмо Мелузова полно красивыхъ фразъ о служеніи добру, а Великатовъ въ письмѣ своемъ сулитъ легкій успѣхъ, блестящую карьеру, которую она сдѣлаетъ безъ страданій и жертвъ. Читая эти письма, Нѣгина мучается и, какъ слабая натура, уступаетъ соблазну и уѣзжаетъ съ Великатовымъ. Въ Кручининой и Нѣгиной мы видимъ горѣніе духа, а въ Шмагѣ, Робинзонѣ, а также въ Коринкиной («Безъ вины виноватые») и Смѣльской («Таланты и поклонники») мы видимъ отрицательныя актерскія черты. Коринкина это—типъ легкомысленной, испорченной до мозга костей, актрисы, не разбирающей средствъ для своего успѣха и для вреда соперницѣ по сценѣ.

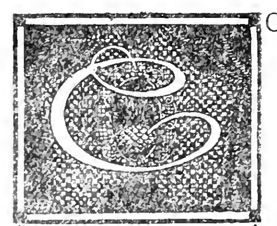
Я уже сказалъ, что Несчастливцевы вымерли, Незнамовы облагородились и стали образованными, но вотъ разновидности, модернизація Коринкиныхъ, Смѣльскихъ, Миловзоровыхъ, Аркашекъ, увы, еще встрѣ-

чаются на театральномъ горизонтѣ; особенно страшны для сцены тѣ изъ современныхъ Коринкиныхъ и Смѣльскихъ, которыя видятъ въ сценѣ лишь средство для достиженія цѣлей, не имѣющихъ отношенія къ искусству. Коринкина и Смѣльская того типа, который увѣковѣченъ Островскимъ, все-таки *настоящія актрисы* и ихъ «легкіе» взгляды на жизнь совмѣщаются съ артистической работой, хотя послѣдняя чаще всего посредственна, но дальнѣйшая эволюція помянутаго типа побуждаетъ къ раздумью о мѣрахъ противъ увеличенія числа актрисъ «апплике», для которыхъ театръ—лишь способъ весьма «недвусмысленной» рекламы.

НИКОЛАЙ ХРИСАНФОВИЧЪ РЫБАКОВЪ.

(Къ 100-лѣтію со дня рожденія 1811 г. 7-го мая—1911 г.).

В. МИХАЙЛОВСКАГО.



О дня существованія Дирекціи Императорскихъ театровъ постоянной задачей и стремленіемъ ея было привлеченіе лучшихъ сценическихъ провинціальныхъ силъ на казенную сцену. Для этой цѣли она не жалѣла средствъ и зачастую снаряжала для поисковъ отечественныхъ талантовъ спеціальныя экспедиціи въ провинцію, гдѣ было можно пріобрѣсти нужныхъ для казенной сцены артистовъ. Такъ, изъ дѣлъ архива Императорскихъ театровъ мы узнаемъ, что въ 1830 году директоръ, князь С. С. Гагаринъ, командировалъ съ этой цѣлью режиссера Лебедева, при чемъ ему были выданы командировочныя деньги 2437 р. 94½ к. Лебедевъ посѣтилъ многіе города средней и южной Россіи и на коренной ярмаркѣ, въ Курской губерніи, нашелъ чуднаго пѣвца, О. А. Петрова, впослѣдствіи знаменитаго исполнителя роли Сусанина въ «Жизни за Царя». Въ 1822 г. директоръ Московскихъ театровъ Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ, узнавъ, что въ Тулѣ явился талантливый актеръ М. С. Щепкинъ, командируетъ туда своего помощника, извѣстнаго романиста,

М. Н. Загоскина для ознакомленія съ новымъ талантомъ. Загоскинъ ѣдетъ въ Тулу и оттуда пишетъ Кокошкину: «актеръ чудо-юдо, но проситъ много денегъ, ссылаясь на свое большое семейство». Кокошкинъ отвѣчаетъ: «ничего не жалѣй, все, что требуетъ, давай, только не упусти сокола и вези его ко мнѣ». Такъ М. С. Щепкинъ попалъ на казенную сцену. Уже на нашей памяти, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ, А. М. Кондратьевъ, получилъ подобную же командировку въ Кіевъ, Одессу и Харьковъ. И всѣ крупные провинціальные артисты со временемъ становились украшеніемъ Императорской сцены: П. М. Садовскій, А. П. Ленскій, К. А. Варламовъ, М. Г. Савина, В. А. Макшеевъ и многіе другіе.

Но вотъ былъ одинъ актеръ выдающагося дарованія. Имя его гремѣло въ провинціи не менѣе, чѣмъ Мочалова въ Москвѣ или В. А. Каратыгина въ Петербургѣ. Онъ почти всю свою жизнь прожилъ въ провинціи, въ теченіе 50 лѣтъ приводя публику въ восторгъ своею чудною игрою, но на Императорскую сцену такъ и не попалъ. Этотъ актеръ былъ знаменитый трагикъ Николай Хрисанфовичъ Рыбаковъ, имя котораго увѣковѣчено А. Н. Островскимъ, вложившимъ въ уста трагика Несчастливцева въ бесѣдѣ съ Аркашкой такую фразу: «кончилъ я и ушелъ за кулисы... И вотъ подходитъ ко мнѣ Рыбаковъ... Самъ Николай Хрисанфовичъ Рыбаковъ! Кладетъ мнѣ руку на плечо и говоритъ: «только ты и я... умремъ, говоритъ. Лестно»... (Лѣсъ, д. 2, явл. 2).

Н. Х. Рыбаковъ родился 7-го мая 1811 г. въ Курскѣ, въ семьѣ небогатыхъ родителей. Отецъ его былъ управляющимъ въ имѣніи курскихъ помѣщиковъ Вельяминовыхъ, а мать содержала швейный магазинъ, доходами съ котораго существовала по смерти мужа и имѣла возможность дать образованіе своему малолѣтнему сыну Николашѣ, отдавъ его въ 4-классную курскую гимназію. По окончаніи въ ней курса Рыбаковъ поступилъ въ казенную палату канцелярскимъ чиновникомъ. Но чиновничья карьера его не привлекала. Со школьныхъ лѣтъ у него появилась страсть къ театру. Будучи гимназистомъ, 11 лѣтъ отъ роду, онъ какъ то первый разъ попалъ въ театръ на представленіе піесы: «Пустынникъ на островѣ Фромантеро». Это впервые виданное зрѣлище на впечатлительнаго маль-

чика произвело сильное дѣйствіе. Придя домой изъ театра, онъ тутъ же съ ученицами своей матери пытался на память воспроизвести нѣкоторыя сцены изъ «Пустынника на островѣ». Влеченіе къ театру съ годами увеличивалось. Сдѣлавшись чиновникомъ, почти всѣ свободные отъ занятій вечера онъ проводилъ въ театрѣ. Но такъ какъ это удовольствіе было не изъ дешевыхъ, а средствъ у него не было, то онъ явился къ антрепренеру съ предложеніемъ услугъ своихъ въ качествѣ статиста за право безплатнаго посѣщенія театра. Антрепренеръ принялъ это предложеніе: имѣть дарового статиста, къ тому же грамотнаго, для него было выгодно. Но мать къ этому увлеченію сына театромъ отнеслась иначе. Видя, что театръ отвлекаетъ его отъ канцелярскихъ занятій, она обратилась къ Вельяминову, получившему въ то время какую то видную бюрократическую должность на Кавказѣ, взять съ собой туда на службу сына. Вельяминовъ согласился. Но это средство не помогло. Страсть къ театру въ юномъ чиновникѣ была такъ сильна, что онъ тайно съ дороги бѣжитъ отъ Вельяминова въ Курскъ, навсегда покончивъ съ чиновничьей карьерой въ чинѣ коллежскаго регистратора, и поступаетъ въ труппу Млотковскаго на небольшія роли и на ничтожный окладъ. Изъ Курска съ труппой Рыбаковъ переѣзжаетъ въ Харьковъ, гдѣ въ то время гастролировалъ знаменитый Мочаловъ. Геніальный трагикъ подмѣтилъ въ Рыбаковѣ дарованіе и, выступая въ роли Отелло, настоялъ, чтобы роль Кассіо игралъ съ нимъ онъ, несмотря на то, что антрепренеръ не рѣшался довѣрить эту роль неопытному, только еще начинающему, актеру. Мочаловъ вызвался самъ пройти съ Рыбаковымъ роль Кассіо и пригласилъ его къ себѣ. Визитъ этотъ неизгладимо запечатлѣлся въ памяти Рыбакова. Онъ любилъ вспоминать о немъ, описывая тотъ невольный страхъ, который овладѣлъ имъ при входѣ въ домъ, гдѣ остановился Мочаловъ.

Рыбаковъ выполнилъ всѣ указанія, сдѣланныя ему великимъ трагикомъ, и имѣлъ успѣхъ у публики.

Самъ Мочаловъ похвалилъ его игру. Пребываніе Мочалова въ Харьковѣ въ 1830 г. составляетъ рѣзкую черту въ артистической жизни Рыбакова.

Признаніе за нимъ Мочаловымъ способнаго актера сразу поставило его въ труппѣ на надлежащую высоту, а блестящее исполненіе роли Гамлета вполнѣ упрочило положеніе его, какъ крупнаго актера, способнаго исполнять безукоризненно первыя роли въ трагедіяхъ, составлявшихъ въ то время неотъемлемую принадлежность провинціальнаго репертуара.

Лѣтъ 60 тому назадъ къ актеру въ провинціи предъявляли иныя требованія, чѣмъ теперь. Отъ актера не только требовался хорошій голосъ, но и соотвѣтствіе между голосомъ и амплуа. Любовникъ, какъ въ оперѣ, долженъ быть обязательно теноръ, трагикъ—басъ профундо, орало, какъ ихъ тогда называли. Это правило долго держалось на сценѣ и только съ появленіемъ бытового репертуара стало нарушаться. Недаромъ Несчастливцевъ, въ которомъ много общихъ чертъ съ Рыбаковымъ, въ особенности въ отношеніи сердечности и доброты, въ бесѣдѣ съ Аркашкой неодобрительно отзывается о современныхъ ему постановкахъ. «А какъ піесы ставятъ, хоть бы и въ столицахъ?—говоритъ онъ. Я самъ видѣлъ: любовникъ теноръ, резонеръ теноръ и комикъ теноръ. Основанія то— добавляетъ онъ басомъ—въ піесѣ и нѣтъ» (Лѣсъ д. 2, явл. 2). Несомнѣнно, что и Рыбаковъ въ началѣ своей сценической дѣятельности, исполняя роли Ляпунова, Нино и т. п., былъ «ораломъ», какъ и большинство трагиковъ и только съ появленіемъ новаго репертуара А. Н. Островскаго сталъ вносить въ свою дикцію простоту или, какъ тогда говорили, перешелъ въ лагерь реалистовъ.

Въ Харьковѣ Н. Х. прослужилъ нѣсколько сезоновъ подрядъ и скоро сталъ любимцемъ мѣстной публики. Въ то время онъ былъ еще очень юнъ. Одинъ старый театралъ въ своихъ воспоминаніяхъ пишетъ про него, что Рыбаковъ былъ красивый свѣтлорусый молодой человѣкъ огромнаго роста, величайшій добрякъ и самый оригинальный *смѣшило* (такъ онъ самъ себя называлъ). Онъ умѣлъ разсказывать самыя уморительныя вещи съ неподдѣльнымъ хладнокровіемъ и вполнѣ серьезнымъ тономъ. Простъ и довѣрчивъ онъ былъ, какъ ребенокъ, и любилъ водить компанію съ дѣтьми. По своей величавой внѣшности онъ долженъ, по общему мнѣнію

того времени, изображать героевъ и вообще трагиковъ, *страшилъ*—по его собственному выраженію—и дѣйствительно хорошо изображалъ ихъ, но душа его лежала къ простотѣ и правдѣ» [1]).

Изъ Харькова Рыбаковъ переѣхалъ въ Николаевъ, гдѣ и женился на актрисѣ Паулинѣ Герасимовнѣ Зелинской, отецъ которой былъ антрепренеромъ.

Въ Николаевѣ Рыбаковъ встрѣтилъ тотъ же радушный пріемъ, что и въ Харьковѣ. Надумавъ расширить районъ своей сценической дѣятельности, онъ сталъ ѣздить съ труппой по всей Россіи, исколесивъ ее, подобно Несчастливцеву, изъ конца въ конецъ, повсюду пожиная лавры и дѣлая полные сборы, почему антрепренеры на перебой старались заманить его въ свою труппу. Въ сезонъ 1837 г. онъ приглашается Млотковскимъ въ Кіевъ, затѣмъ играетъ въ Саратовѣ, въ Казани, Ромнахъ и многихъ другихъ городахъ. Слухи о талантливомъ трагикѣ дошли и до Москвы, гдѣ Рыбаковъ и дебютировалъ на Императорской сценѣ въ 1852 году въ роляхъ: Гамлета и Нино въ трагедіи Полевого «Уголино». Дебютантъ имѣлъ выдающійся успѣхъ и вполнѣ былъ убѣжденъ, что состоится его приглашеніе на казенную сцену. Но прошли недѣли 2 со дня его дебюта, а отъ Дирекціи не было никакого отвѣта съ предложеніемъ вступить въ труппу Малаго театра. Не имѣя средствъ проживаться въ Москвѣ безо всякаго дѣла, Н. Х., не дождавшись отвѣта, уѣхалъ въ Ярославль.

На разъясненіе вопроса о дебютахъ Рыбакова на сценѣ Малаго театра проливаетъ свѣтъ переписка по этому поводу директора А. М. Гедеонова съ управляющимъ конторой Московскихъ театровъ А. Н. Верстовскимъ. 3-го января 1852 г. Гедеоновъ писалъ, что ему сообщили о желаніи актера Рыбакова дебютировать въ Москвѣ съ тѣмъ, что если Дирекція найдетъ его дебюты удачными, то дозволить оные продолжать съ полученіемъ поспектакльныхъ по 25 р. за представленіе.

Если же Дирекція признаетъ потомъ полезнымъ принятіе его на службу, то онъ желалъ бы получать 300 руб. въ годъ съ полубенефисомъ.

[1]) Суфлеръ 1880 г. № 43. Изъ воспоминаній стараго театрала.





M-r JANVIER (CANUCHET), M-r MAURY (SERVAL) ET M-me SOREL (G-DE LANCOY)
«LA RENCONTRE» DE P. BERTON НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

Рыбакова—продолжаетъ директоръ—по провинціальнымъ театрамъ много хвалили и потому, пожалуй, и не дурно бы испытать его. Но найдется ли теперь время и піесы, въ которыхъ могъ бы онъ начать безъ особенныхъ репетицій? Посмотрите и, если признаете полезнымъ, то допустите первоначально на 3 дебюта безо всякой платы и, что окажется, напишите мнѣ; только безъ видимой пользы, мнѣ кажется, нѣтъ надобности наполнять труппу». Что отвѣтилъ на это письмо Верстовскій, намъ неизвѣстно. Но 31-го января того же года Гедеоновъ писалъ ему: «Въ дебютахъ Рыбакова еще не видно большой необходимости». Такъ Н. Х. и не попалъ на сцену Малаго театра.

Оскорбленный невниманіемъ къ себѣ со стороны Дирекціи Рыбаковъ снова начинаетъ кочующую жизнь провинціальнаго актера, завоевывая еще большія симпатіи у публики, чѣмъ прежде.

Его удачные дебюты на Московской сценѣ въ 1852 году не прошли безслѣдно и для Петербурга. Слухи о чудной игрѣ его достигли и туда. Въ 1854 г. онъ получилъ отъ Дирекціи Императорскихъ театровъ предложеніе дебютировать въ Петербургѣ на Александринской сценѣ.

Дебютъ состоялся въ роляхъ Гамлета и Ляпунова (драма Кукольника «Князь Михаилъ Васильевичъ Скопинъ-Шуйскій») и былъ выдающимся по исполненію. Дирекція предложила Рыбакову занять въ труппѣ сверхштатное мѣсто (вакантное по смерти В. А. Каратыгина уже было занято московскимъ артистомъ Леонидовымъ). Но предложенный при этомъ ему окладъ жалованья былъ такъ незначителенъ, что онъ не могъ согласиться на него, покинулъ Петербургъ и снова вернулся въ провинцію [1]).

---

[1]) Самъ Рыбаковъ въ воспоминаніяхъ И. Н. Захарьина такъ разсказываетъ о своей неудачной попыткѣ попасть на казенную сцену. «Я еще въ 50-хъ годахъ—говорилъ онъ—хотѣлъ было поступить въ труппу Императорскихъ театровъ и даже дебютировалъ, и очень удачно; но потомъ встрѣтилъ противъ себя интриги, чуть было не побилъ режиссера... Тогда меня призвалъ къ себѣ директоръ и сталъ говорить мнѣ: По твоему таланту я бы очень охотно принялъ тебя въ труппу... Но я тотчасъ же перебилъ его:

Сезонъ 1868 г. Рыбаковъ игралъ въ Кіевѣ у Бергера. Одинъ изъ рецензентовъ, дѣлая характеристику драматической труппы Бергера, между прочимъ, пишетъ: «Самымъ интереснымъ персонажемъ является несомнѣнно Н. Х. Рыбаковъ, который 30 лѣтъ тому назадъ съ огромнымъ успѣхомъ выступалъ въ Кіевѣ въ роляхъ, такъ называемаго Каратыгинскаго репертуара; блестящее исполненіе ролей вродѣ Велизарія, въ драмѣ Ободовскаго или Гюго Бидермана въ драмѣ Полевого «Смерть или честь», создали ему репутацію выдающагося трагическаго актера ложно-классической декламаціонной школы; личныя же качества Рыбакова, извѣстнаго буквально всей Россіи, дали исключительную популярность имени Н. Х., какъ человѣка, въ которомъ рѣдкія дарованія сочетались съ еще болѣе рѣдкимъ благородствомъ души и добротой теплаго, отзывчиваго на чужое горе и несчастіе, сердца. Имя этого типичнаго трагика принадлежитъ къ лучшимъ именамъ исторіи русскаго театра, и покуда будутъ люди, видящіе въ театрѣ не одну только забаву, а школу общественныхъ нравовъ, школу укрѣпленія и развитія общественнаго сознанія, до тѣхъ поръ имя провинціальнаго актера Н. Х. Рыбакова будетъ безсмертно [1]). Эти слова какъ нельзя лучше характеризуютъ личность Рыбакова и его значеніе для провинціи.

Хотя нашему трагику и не суждено было попасть на Императорскую сцену, но играть на подмосткахъ столичныхъ театровъ ему приходилось неоднократно. Въ 1871 г. онъ выступалъ въ Москвѣ, въ Артистическомъ

— Прежде всего, я попрошу Ваше Превосходительство отличать меня отъ вашего лакея и будочника—не говорить мнѣ «ты»... Директоръ нахмурился и продолжалъ: «По таланту вашему я бы васъ принялъ, но по характеру вы не годитесь: вы легко можете угодить въ солдаты...

— Вѣдь тогда при Николаѣ Павловичѣ за строптивый нравъ сдавали въ солдаты не только артистовъ, но даже и поповъ по представленіямъ архіереевъ. Такъ я и остался весь свой вѣкъ провинціальнымъ артистомъ—«Несчастливцевымъ»—объяснилъ мнѣ покойный Н. Х.

Артистическая жизнь Москвы въ семидесятыхъ годахъ. Очеркъ И. Н. Захарьина.

[1]) Николаевъ. Драматическій театръ въ Кіевѣ. Стр. 83.

кружкѣ, на сценѣ котораго въ то время подвизались лучшія сценическія силы, впослѣдствіи перешедшія на сцену Малаго театра: К. Ѳ. Бергъ (Келлеръ), В. А. Макшеевъ и М. П. Садовскій.

Лѣтомъ 1872 г., во время Политехнической выставки Рыбаковъ игралъ въ Москвѣ въ Народномъ театрѣ, въ деревянномъ построенномъ на Солянкѣ зданіи; слѣдующую зиму служилъ въ Одессѣ, а на лѣто по приглашенію недавно умершаго С. В. Танѣева поступилъ на сцену Общедоступнаго театра, преобразованнаго изъ прежняго Народнаго. Въ Общедоступномъ театрѣ онъ прослужилъ съ небольшимъ 2 сезона и 5-го февраля 1876 года торжественно отпраздновалъ здѣсь 50-лѣтній юбилей своей сценической дѣятельности. Для юбилейнаго спектакля былъ поставленъ «Лѣсъ» Островскаго. При появленіи юбиляра передъ публикой въ роли Несчастливцева во 2 дѣйствіи его встрѣтили громомъ рукоплесканій, сопровождавшихся цѣлымъ рядомъ цвѣточныхъ и цѣнныхъ подношеній. Восторгъ публики достигъ апогея и юбиляръ былъ прерванъ въ томъ мѣстѣ своей роли, въ которомъ Несчастливцевъ вспоминаетъ, какъ самъ Н. Х. Рыбаковъ одобрилъ его игру. При этомъ упоминаніи собственнаго имени [1]) голосъ юбиляра задрожалъ и перешелъ въ шопотъ и онъ едва-едва могъ удержаться отъ слезъ, тѣмъ болѣе что онъ зналъ о присутствіи въ театрѣ Островскаго, который преподнесъ юбиляру отъ имени общества драматическихъ писателей серебряно-вызолоченный чайный стаканъ изящной работы. Много радостныхъ и хорошихъ минутъ пережилъ маститый актеръ въ этотъ вечеръ, съ необыкновеннымъ подъемомъ проведя всю роль «молодо и свѣжо, т. е. богато по краскамъ, богато по чувствамъ», какъ выразился одинъ изъ современныхъ рецензентовъ.

Лѣто 1876 г. Рыбаковъ игралъ въ Павловскѣ у А. Ф. Ѳедотова, а на зиму поступилъ въ труппу Ознобишина, въ Тамбовъ. Здѣсь онъ сталъ прихварывать: начались припадки удушья. Несмотря на болѣзненное состояніе, онъ не переставалъ играть. 12-го ноября онъ долженъ былъ выступить въ драмѣ «Адская жизнь» въ роли графа де-Шамиса. Но передъ

[1]) Обыкновенно онъ называлъ не свое имя, а другое.

самымъ спектаклемъ съ нимъ сдѣлался обморокъ и его безъ чувствъ увезли домой, гдѣ онъ и скончался 15-го ноября 1876 г. Погребенъ въ Тамбовѣ на Успенскомъ кладбищѣ.

Такова въ общихъ чертахъ біографія Н. Х. Рыбакова. Переходя къ характеристикѣ его, какъ актера, на основаніи отзывовъ современниковъ, прежде всего слѣдуетъ отмѣтить громадность его таланта, самобытность и разнообразіе. Талантъ этотъ не ограничивался рамками шаблона, онъ былъ гибокъ и воспріимчивъ къ новымъ теченіямъ въ искусствѣ. Достаточно сказать, что воспитанный въ традиціяхъ псевдоклассицизма и мелодрамы и достигши въ нихъ славы, онъ уже на склонѣ дней прямо и благородно хотя быть можетъ и не безъ душевной боли, порываетъ со своимъ славнымъ прошлымъ, покидаетъ царственную тогу и котурны и мѣняетъ ихъ на длиннополый сюртукъ и сапоги бутылками. Но и въ роляхъ типовъ Островскаго онъ былъ не менѣе хорошъ, какъ и въ напыщенныхъ роляхъ Велизарія или какого нибудь графа де Шамиса. Лучшими ролями его въ этомъ репертуарѣ были: Безсудный (На бойкомъ мѣстѣ), Титъ Титычъ Брусковъ и Любимъ Торцовъ; въ исполненіе послѣдней роли онъ вносилъ много глубокой обдуманности и правдивости. Брускова онъ изображалъ семейнымъ деспотомъ, убѣжденнымъ въ правотѣ и необходимости своихъ поступковъ до перваго столкновенія съ отрезвляющей дѣйствительностью. И въ данномъ случаѣ онъ расходился въ толкованіи этого типа со многими актерами того времени, которые изображали его въ каррикатурномъ видѣ съ неистовыми криками и безпрерывно стучащимъ кулаками по столу. Самсоновъ пишетъ про Рыбакова: «Это самобытная оригинальная личность. Каждый изъ провинціальныхъ актеровъ на кого нибудь похожъ, подражаетъ кому нибудь изъ знаменитостей. Рыбаковъ стоитъ особнякомъ, самъ по себѣ» [1]).

Темпераментъ у него былъ большой и, гдѣ нужно, онъ давалъ его во всю и не уступалъ Мочалову. Играя однажды съ нимъ въ Харьковѣ въ

[1]) Л. Самсоновъ. Пережитое. Стр. 42.

«Скопинѣ Шуйскомъ» роль Ржевскаго, по словамъ того же Самсонова, онъ *убилъ* послѣдняго. Въ 1862 году онъ служилъ въ Саратовѣ у Берга. Однажды онъ выступилъ здѣсь въ роли Гамлета. Въ сценѣ съ Розенкранцемъ и Гильденштерномъ, когда онъ обращался къ нимъ со словами: «Какъ же вы хотите играть на моей душѣ»—пишетъ Самсоновъ,—весь театръ плакалъ, и я, играя съ нимъ Розенкранца тоже плакалъ». Такова была въ немъ сила и заразительность искренняго чувства.

Сообразно съ размѣрами діапазона его таланта былъ обширенъ и его репертуаръ. Въ теченіе 50-ти-лѣтней сценической дѣятельности онъ переигралъ массу самыхъ разнообразныхъ ролей, начиная съ мелодраматичнаго Нино и кончая ролью сторожа въ комедіи В. Крылова «Къ мировому». Только въ роляхъ водевильныхъ онъ не выступалъ никогда. Въ роляхъ комическихъ онъ былъ чуждъ всякой утрировки. Игра его была преисполнена юмора. Но лицо его всегда было серьезно, отчего комизмъ еще болѣе выигрывалъ. Недостатокъ его игры заключался въ недостаткѣ образованія. Онъ самъ сожалѣлъ, что въ молодости ничему не научился. Извѣстный артистъ Императорскихъ театровъ В. В. Самойловъ какъ то сказалъ про Рыбакова: «вотъ актеръ, выполнившій свое назначеніе, ему нѣтъ послѣдователей». И дѣйствительно, Рыбаковъ, какъ актеръ исключительнаго дарованія, подобно Мочалову, не создалъ школы и послѣ него учениковъ не осталось.

Какъ человѣкъ, онъ отличался прямотой характера и безпредѣльной добротой. Онъ способенъ былъ раздать все до послѣдней копѣйки. Въ 5 д. «Лѣса» Островскій влагаетъ въ уста Несчастливцева такія слова: «Мы коли любимъ, такъ любимъ; коли не любимъ, такъ ссоримся или деремся, коли помогаемъ, такъ ужъ послѣднимъ грошемъ». И Рыбаковъ-Несчастливцевъ помогалъ нуждавшейся братіи послѣднимъ грошемъ, чѣмъ многіе злоупотребляли и жестоко его обирали. Актеръ А. А. Алексѣевъ въ своихъ воспоминаніяхъ про Н. Х. Рыбакова пишетъ: «Это былъ добрый, честный и безхитростный человѣкъ, неоцѣнимый товарищъ и примѣрный семьянинъ. Обладая въ полномъ смыслѣ «артистической» натурой, онъ не питалъ до-

стодолжнаго уваженія къ презрѣнному металлу и относился къ нему почти равнодушно. Н. Х. не зналъ «послѣдней копѣйки» и о завтрашнемъ днѣ не думалъ. По своей безконечной добротѣ онъ въ состояніи былъ снять съ себя послѣдній сюртукъ и отдать его неимущему, а про деньги и говорить нечего: если, бывало, жена не успѣетъ отобрать ихъ отъ него, то несмотря ни на какую сумму онъ «протиралъ имъ глаза» въ самое непродолжительное время» [1]).

Онъ любилъ молодежь, покровительствовалъ начинающимъ талантамъ и давалъ имъ полезные совѣты.

Въ семидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія ему пришлось играть въ Харьковѣ вмѣстѣ съ Ивановымъ-Козельскимъ, въ то время только что начинавшимъ сценическое поприще и получавшимъ скудное жалованье. Рыбаковъ, примѣтивъ въ Козельскомъ несомнѣнный талантъ и видя, что антрепренеръ эксплуатируетъ его трудъ, подзываетъ его къ себѣ и говоритъ:—«Ты что же это тутъ получаешь чортъ знаетъ что. У тебя вѣдь талантъ... Поѣзжай... Ну, поѣзжай въ Москву, въ клубъ, сыграй.. Тамъ народный театръ... Я тебѣ дамъ письма». Поѣхалъ Ивановъ-Козельскій, читаемъ мы у Самсонова. И теперь Ивановъ-Козельскій одинъ изъ первыхъ артистовъ въ провинціи. Десятки провинціальныхъ актеровъ, придя на могилу этой колоссальной личности могутъ одно только сказать: «Спасибо, дядя! А въ числѣ ихъ и я: Спасибо, дядя!» [2]). Такими словами заканчиваетъ Самсоновъ свои воспоминанія о симпатичномъ трагикѣ.

Рыбаковъ былъ необыкновенно высокаго роста.

Носилъ онъ постоянно черный сюртукъ, на головѣ картузъ. Фигура его была нѣсколько сгорбленной, но и въ такомъ видѣ она выдѣлялась надъ всѣми.

Послѣ него остался сынъ, нынѣ талантливый артистъ Московскаго Малаго театра К. Н. Рыбаковъ.

---

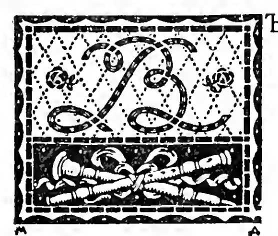
[1]) Воспоминанія актера А. А. Алексѣева. Стр. 88.

[2]) Л. Самсоновъ. Пережитое. Стр. 120.

ФРАНЦЪ ЛИСТЪ ВЪ МОСКВѢ.

(По неизданнымъ документамъ).

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.



Ъ нынѣшнемъ году исполнится 100-лѣтіе со дня рожденія Фр. Листа. Наряду съ біографіей знаменитаго артиста и воспоминаніями о немъ современниковъ, вѣроятно, помянутъ и о путешествіи его въ Россію. Листъ посѣтилъ С.-Петербургъ и Москву весной 1843 г. Всюду сопровождалъ его огромный, можно сказать, исключительный успѣхъ. Въ эту эпоху Императорскими Московскими театрами управлялъ извѣстный А. Н. Верстовскій, авторъ «Аскольдовой могилы». Съ письмами его къ А. М. Гедеонову, тогдашнему Директору Императорскихъ театровъ, читатели «Ежегодника» уже знакомы по статьѣ Н. П. Кашина, напечатанной во II выпускѣ 1910 г. Они захватываютъ нѣсколько болѣе поздній періодъ московской артистической жизни, именно 1849—1855 года. Переписка Верстовскаго съ Гедеоновымъ велась, однако, много раньше; она началась даже въ тотъ годъ, который особенно цѣненъ въ данномъ отношеніи; въ 1843 г. Листъ пріѣхалъ въ Москву къ концу сезона, 24 апрѣля. Въ это время сборы въ театрѣ были слабые, особенно въ иностранныхъ спектакляхъ, французскихъ и нѣмецкихъ. На это постоянно жалуется Верстовскій. Тѣмъ болѣе пріятно было управляющему театрами, что Листу отказали въ залѣ Благороднаго Собранія и секретарь музыканта обратился за помощью къ Дирекціи. Верстовскій предложилъ, однако, довольно тяжелыя условія: «всѣ три концерта давать пополамъ съ Дирекціей или же изъ трехъ концертовъ второй отдать въ пользу Дирекціи». Для концерта предоставляли залу Большого театра. Повидимому, Верстовскій сомнѣвался въ пріемлемости подобныхъ условій, ибо доканчивалъ письмо слѣдующей фразой: «Не знаю, согласится ли онъ на сіе предложеніе, за которое можетъ быть Ваше Превосходительство насъ не

побранитъ, потому что оно выгоднѣе всякаго нашего спектакля». Конечно, Листъ согласился и немудрено: куда было дѣться человѣку, пріѣхавшему въ незнакомый городъ? Гораздо непонятнѣе, какъ могъ онъ пріѣхать въ Москву, не заручившись предварительно залой для концерта. Такъ или иначе, но концерты были назначены на 25, 27 и 29 апрѣля (послѣдній концертъ). Обходились безъ рекламы, разсчитывая, повидимому, на громкое имя артиста, извѣстное всему міру. Въ послѣднемъ убѣждаютъ насъ любопытныя соображенія Верстовскаго въ слѣдующемъ письмѣ Гедеонову: «Выгоды, предполагаемыя отъ его 2-го концерта по казеннымъ цѣнамъ въ Большомъ театрѣ, писалъ онъ, побудили перенести полубенефисъ Усачева на пятницу 30 апрѣля, въ которую по стѣсненному положенію Усачева отъ Листа, онъ кажется хочетъ и у него сыграть небольшую пьесу и тѣмъ самымъ принести пользу ему и самой Дирекціи». Чутье не обмануло Верстовскаго. Успѣхъ Листа былъ огромный, художественный одинаково, какъ матеріальный. Объ этомъ онъ свидѣтельствуетъ въ письмѣ отъ 28 апрѣля: «Ожиданія мои сбылись. Концертъ Листа, данный въ Дирекціи, съ избыткомъ вознаградилъ потери двухъ дней на Большомъ театрѣ. Сборъ полученъ былъ 1408 р. 40 к. сер., чего по теперешнему времени въ 3 спектакля сдѣлать невозможно. Въ первый его концертъ прошлаго воскресенія до самаго вечера не было сбора въ Маломъ театрѣ, но этотъ спектакль былъ такъ сказать резервный для тѣхъ, которые не находили болѣе мѣста въ Большомъ театрѣ, и такихъ туда набралось рублей на 150». Попутно управляющій разсказывалъ Директору объ инцидентѣ, разыгравшемся въ началѣ концерта и поставившемъ его въ положеніе «весьма непріятное», какъ онъ выражается. Дѣло въ томъ, что вслѣдъ за Листомъ пришла на сцену цѣлая толпа народу, подъ предводительствомъ московскихъ аристократовъ кн. Алексѣя Голицына, Шенинга, кн. Долгорукова, Булгакова, Васильева и друг., незнакомыхъ Верстовскому лицъ. Они не получили ближайшихъ къ сценѣ креселъ и пожелали остаться на сценѣ. Конечно, Верстовскій не могъ этого допустить. «Тяжеленько мнѣ было ихъ выпроводить, сознается онъ добродушно, тѣмъ болѣе что многіе изъ



M-R SILVAIN (LE GOUVERNEUR) ET M-ME L. SILVAIN (ELECTRE)
«ELECTRE» A. POIZAT НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

нихъ клялись и божились, что Ваше Превосходительство дозволили бы имъ оставаться на сценѣ. А такъ какъ я знаю, что вы не изволите жаловать, то тѣмъ съ большими затрудненіями, я ихъ со сцены выжилъ, за что они весьма на меня негодуютъ. Помѣстились же они въ 13 ряду креселъ».

Третій концертъ Листа прошелъ такъ же удачно, какъ первые два, но Верстовскаго волновалъ теперь «полубенефисъ Усачева», въ которомъ Листъ обѣщалъ принять участіе. Еще утромъ въ день спектакля это участіе являлось сомнительнымъ и, по словамъ управляющаго, грозило бѣдному бенефиціанту приплатою собственныхъ денегъ за бенефисъ. Онъ жаловался Гедеонову, во 1-хъ, на «дурацкихъ московскихъ дилетантовъ, которые отговорили Листа играть у Усачева», во 2-хъ, на «собственную усталость артиста», послѣ вчерашняго концерта. Однако, въ концѣ концовъ, все обошлось благополучно. «Нынѣшнимъ утромъ, объяснялъ Верстовскій, въ особенную ко мнѣ ласку, далъ слово играть между водевилемъ и драмой, о чемъ я уже приказалъ перепечатать афиши и надѣюсь, что онъ сдѣлаетъ бенефисъ, какого у насъ еще не бывало! Сколько я могъ замѣтить, ни одинъ дирижеръ, бывшій въ Москвѣ, такъ не нравился, какъ Листъ. Желаніе публики слышать его хотя одно утро, заставило его заплатить 2000 р. с. для очистки зала собранія отъ лѣсовъ, которые начали ставить для начинающейся выставки». А вотъ какъ Верстовскій описывалъ самый спектакль (письмо отъ 3 мая): «Бенефисъ Усачева сошелъ удачно. Бенефиціанту досталось около двухъ тысячъ рублей, которые онъ никогда не имѣлъ и не ожидалъ, на долю же Дирекціи 521 р. съ копѣйками, и то лишь потому, что не успѣли достаточно объявить и погода была прескверная». Шла драма «Братья Купцы», исполненная, по мнѣнію Верстовскаго, несравненно слабѣе, чѣмъ въ Петербургѣ. «Что Самаринъ былъ слабѣе Каратыгина, это не диво, но что Мочаловъ былъ несравненно хуже Сосницкаго, это меня подивило! И болѣе потому, что, судя по репетиціямъ, я ожидалъ отъ его роли большаго успѣха! Въ представленіи съ самаго начала пьесы онъ затянулъ, а съ половины третьяго акта былъ уже совершенно похожъ на Лира, и вотъ еще доказательство, что всѣ эти актеры

по вдохновенію, въ общемъ итогѣ ролей всегда уступить должны актеру-художнику. Сосницкій при всѣхъ его недостаткахъ въ драмахъ былъ гораздо выше Мочалова со всѣми его эффектами. Кавалерова была гораздо хуже Бармотовой, взяла роль Ксантипы или Праксогоры. Остальныя роли шли порядочно. Пьеса одѣта была превосходно! Въ ней г. Вуато доказалъ еще болѣе, какой онъ великій мастеръ своего дѣла и еще болѣе заслуживаетъ справедливаго уваженія потому, что большая часть костюмовъ была передѣлана изъ стараго матеріала, а имѣла таковой видъ, который въ бывалые годы самые великолѣпные костюмы не имѣли... По окончаніи драмы вызвали Самарина и по привычкѣ Мочалова.—Въ водевилѣ «Три звѣздочки», передѣланнаго изъ повѣсти Бальзака, смѣшилъ Живокини. Ожиданія всей публики были устремлены на Листа, который хотя нѣсколько и запоздалъ, но за то сыгралъ три пьесы, отъ чего спектакль протянулся минутъ за двадцать за одиннадцатый часъ. Листъ принятъ былъ съ восторгомъ.—Передъ спектаклемъ онъ былъ въ концертѣ цыганъ (на совпаденіе этого концерта съ бенефисомъ Усачева Верстовскій жаловался раньше Гедеонову, повидимому, обвиняя въ этомъ Генералъ-Губернатора), каковой концертъ все таки спектаклю повредилъ и, сохраняя впечатлѣніе цыганскихъ пѣсенъ, въ одной изъ пьесъ сыгралъ по вдохновенію превосходную фантазію изъ ихъ мотивовъ, которая по расположенію своему заслуживаетъ великаго уваженія».

Читая это письмо, жутко становится за московскую публику. Даже созвѣздіе такихъ артистическихъ именъ, какъ Мочаловъ, Сосницкій, Живокини, не могло собрать полную залу. И какія причины могли иногда увлечь москвичей въ другомъ направленіи, ослабить сборы въ театрѣ? Верстовскій указываетъ на нѣкоторыя. Вотъ, напримѣръ, письмо отъ 24 апрѣля. «Въ дополненіе публичнаго развлеченія съ понедѣльника началась обыкновенная московская тряпичная продажа лоскутьевъ, на которую однакоже стекается вся Москва. Несмотря на всѣ гадости, творимыя съ московскими барынями, вшиваются имъ въ платья розовые лоскутья, сшиваются салопы, нашиваются сердца въ непристойныя мѣста, вырѣзываются

клоки и розовыя фигуры,—ничто имъ неймется! Ругаются, потѣютъ и ...всякій день торгуются съ утра до поздняго вечера».

Между тѣмъ, Листъ продолжалъ пожинать лавры. Когда давались его концерты, въ другихъ театрахъ не досчитывались денегъ. Объ этомъ акуратно докладывалъ Директору его московскій управитель. «Листъ Москву свелъ съ ума, пишетъ онъ 9 мая, играетъ вездѣ и для всѣхъ. Въ публичныхъ и приватныхъ концертахъ. Не далѣе какъ во вторникъ какое то филармоническое общество въ лютеранской киркѣ, никого не спросясь, давало вечерній концертъ, въ которомъ хотя и не покупали билетовъ, но при входѣ продавали программы нѣкоторыхъ кантовъ по 10 руб. за экземпляръ, безъ чего, однако, никого не впускали и на этомъ Листу собрали болѣе 13 т. руб. сер. Мы въ свою очередь нынѣшній день сгладили половинную часть казеннаго сбору 1354 р. 67 к. асс. за дозволеніе Листу Малаго театра. Всего сбору было по его цѣнамъ 774 р. 10 к. сер. По теперешнимъ слабымъ сборамъ Листъ намъ пришелся кстати, я его уговорилъ дать еще послѣдній концертъ на тѣхъ же условіяхъ въ среду 12 мая, и я увѣренъ, что мы возьмемъ съ него не менѣе нынѣшняго вечера. И уже несравненно болѣе того, что могъ бы намъ дать спектакль середовой французскій».

Понятно, что при такихъ условіяхъ Листу не хотѣлось уѣзжать изъ Москвы и концерты слѣдовали за концертами. Въ письмѣ отъ 11 и 13 мая Верстовскій еще разъ упоминаетъ объ одномъ изъ нихъ, данномъ на этотъ разъ въ Императорскомъ театрѣ. На долю Дирекціи досталось въ этотъ вечеръ 1363 р. ассигнаціями, причемъ управляющему удалось склонить артиста дать еще концертъ, «будто по желанію публики», что и справедливо,—замѣчаетъ Верстовскій. «Я не помню ни одного изъ артистовъ въ Москвѣ, котораго бы сразу полюбили,—добавляетъ онъ. За то концерты его увеличили фалангу моихъ враговъ. Московскія боярыни и барыни подъ предводитель ствомъ Сенявиной и другихъ, подъ знаменемъ львицъ, сдѣлали на меня утреннее нападеніе, отъ котораго я насилу отвертѣлся. И письмами и изустными посольствами черезъ полицію, принудили поставить имъ тридцать

или сорокъ креселъ на сценѣ. Такая небывалая и, по мнѣнію моему, смѣшная выдумка заставила меня, сколько можно, убѣждать ихъ, что поставить кресла на сценѣ, когда оставались еще мѣста въ 1-мъ ряду и въ амфитеатрѣ, я не вижу надобности, да и не знаю, какъ изволитъ Ваше Превосходительство принять это нововведеніе, которое сопряжено еще съ тѣмъ рискомъ, за который поручиться нельзя, что при появленіи изъ за кулисъ какой нибудь изъ дамъ въ залъ имъ въ райкѣ могутъ захло пать Резоны не помогли! Дамы приступомъ шли на батарею. Разъяренная ватага щетинилась и жаловалась Его Свѣтлости[1]), который этому посмѣялся и, вѣроятно, изустно передастъ Вашему Превосходительству. Въ концѣ недѣли онъ собирается въ Петербургъ, но дабы не было мое упорство истолковано ими въ превратномъ видѣ, я имѣю честь предоставить вамъ всю истину, за которую вы меня, полагаю, не побраните».

Наконецъ, наступилъ послѣдній концертъ знаменитаго артиста. Послѣ многихъ «прощальныхъ», 16-го мая былъ назначенъ «совершенно послѣдній», какъ называетъ его Верстовскій. Сборъ былъ совершенно полный. На долю дирекціи досталось 1158 р. 85 к. ассигн. Объ оваціяхъ артисту Верстовскій сообщаетъ Гедеонову съ большимъ юморомъ: «Восторгъ московскихъ дилетантовъ доходилъ до высшей степени, пишетъ онъ на другой день концерта, 17 мая. Нынѣшній разъ цвѣты летѣли чуть чуть не горшками, изъ всѣхъ ярусовъ, ложъ, и рядовъ и креселъ! Но только странна судьба этой цвѣточной славы! Сколько я могъ замѣтить, большая часть огромныхъ букетовъ летѣла болѣе всего на голову стараго генерала Горчакова и, кажется, на Толбузина. Я думаю, что во всѣ ихъ походы надъ ихъ головами не летѣло столько пуль и не бросали имъ столько лавровъ, сколько въ концертѣ Листа досталось имъ резеды и розановъ. Листу безпрестанно кланялись и они вертѣлись на стульяхъ, охраняя себя отъ перепалки дамской признательности. Не знаю, чествовали ли Листа гдѣ нибудь такъ, какъ въ Москвѣ? Рѣдкій не запасся его бюстомъ или портретомъ. Изъ послѣднихъ дней не проходило почти ни одного, чтобы не

[1]) Кн. Голицынъ, Московскій Генералъ-Губернаторъ.

давали ему праздника, официальнаго обѣда, или пикника. Я, какъ человѣкъ отсталый и съ запоздавшими причудами, не имѣлъ ни чести, ни удовольствія быть ни на одномъ изъ сихъ торжествъ, но слышалъ, что ему вездѣ говорили рѣчи. Г. Павловъ, онъ давно уже извѣстный европеецъ [1]), Шевыревъ со своимъ согнившимъ западомъ [2]), также пустились въ слово и не знаю почему г. Мейендорфъ счелъ Листа за выставку, говорилъ что то очень привѣтливое и трогательное. На всѣ ихъ глупости Листъ, говорятъ, отвѣчалъ и короче и милѣе, и если есть у васъ любопытство, я могу достать вамъ нѣкоторыя изъ его рѣчей (копіи), которыя здѣсь всѣ переписываютъ, и я боюсь, чтобы не вздумали печатать. Что мудренаго? Еще замѣтилъ я довольно интересную вещь, что всѣ эти труженики славы, или просто, по русски, банные листы, которые съ утра до ночи возились при Листѣ, ни въ одномъ изъ его концертовъ не покупали ни одного мѣста, а носились по ложамъ знакомыхъ. Нынѣшній день—конецъ всемъ торжествамъ. Листъ ѣдетъ въ Петербургъ. Я боюсь, чтобы многіе не надѣли трауръ»...

Но заключительный аккордъ этого артистическаго праздника долженъ былъ поразить Директора театровъ неожиданностью. Оказывается дорогого гостя на послѣдокъ въ Москвѣ.... обыграли. Это извѣстіе, правда въ видѣ слуха, сообщилъ Гедеонову его московскій кореспондентъ 23 мая. «Листу въ Москвѣ удружили! Между прочимъ, московскимъ вздоромъ носится слухъ, что его адорлисты и аматеры обыграли болѣе нежели на 15 т. въ послѣдніе дни его здѣсь пребыванія. Этотъ дилетантъ, или вѣрнѣе банный листъ кажется Алексѣй Голицынъ или Васильевъ, а вѣрнѣе всего, что и вмѣстѣ они свое дѣло сдѣлали. Наслушались его и какъ водится съ честью проводили».

Такъ закончилась московская гастроль знаменитаго артиста.

---

[1]) Никол. Филип., даровитый писатель и публицистъ (1805—1865).

[2]) Степ. Петр., извѣстный историкъ, критикъ и поэтъ, одинъ изъ столповъ московскаго славянофильства (1806—1864).

НОВОСТИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.

КНИГИ.

Алконостъ. Кн. I. Пямяти Вѣры Федоровны Коммисаржевской. Изданіе Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. С.-Петербургъ, 1911.

Сборникъ памяти В. Ф. Коммиссаржевской подъ редакціей Евт. П. Карпова. С.-Петербургъ, 1911.

Георгъ Фуксъ. Революція театра. Книгоиздательство «Грядущій день». Редакторъ А. Л. Волынскій. С.-Петербургъ, 1911.

Роменъ Ролланъ. Народный театръ. Пер. съ французскаго I. Гольденберга. Изданіе товарищества «Знаніе». С.-Петербургъ, 1910.

Въ тяжелыя времена растерянности и упадка, когда въ глухой борьбѣ гибнутъ и рушатся милыя сердцу традиціи и еще не вырисовывается сквозь туманъ желанная пристань новыхъ достиженій, когда всѣ пути сплетаются и такъ трудно найти истинную дорогу, когда надъ всеобщимъ оцѣпенѣніемъ звонко потрясаетъ бубномъ торжествующая пошлость, — въ такія времена сердце человѣческое жаждетъ животворящей легенды. Глубокую внутреннюю ломку переживаетъ теперь театръ. Придавленный коммерческими разсчетами равнодушныхъ къ искусству антрепренеровъ, лубочно раскрашенный на потѣху обывательскихъ вкусовъ, заблудившійся между тремя соснами традиціонной величавости, модной «театральности» и рыночной «эффектности», театръ только ищетъ своихъ подлинныхъ путей. И чѣмъ глубже его временное паденіе, тѣмъ ярче горитъ вѣра въ грядущее обновленіе, тѣмъ сильнѣе жаждетъ сердце очистительной легенды.

Такой свѣтлой легендой, такой великой надеждой грядущаго возрожденія является намъ нѣжный образъ предтечи новаго театра, Вѣры Федоровны Коммиссаржевской.

Много было великихъ актрисъ, много ихъ будетъ, тѣхъ, что дарятъ восхищеннаго зрителя совершенствомъ сценическаго искусства, но ни одна не вызоветъ такого молитвеннаго преклоненія, такой безграничной любви вѣрующихъ душъ, какъ мученица театра, воплотившая вѣщія мечты о красотѣ, В. Ф. Коммиссаржевская. И скорбной была ея жизнь, и страшной явилась къ ней смерть, и только могила раскрыла предъ нами всю безмѣрность нашей потери. Такъ живутъ и такъ умираютъ тѣ, кто приходитъ слишкомъ рано, чтобы указать заблудшимся лучезарность мечты. Вотъ почему скорбь о погибшей не была окрашена себялюбивой жалостью объ исчезнувшихъ художественныхъ наслажденіяхъ и литературное ея отраженіе вышло такимъ непохожимъ на обычныя монографіи о великихъ артистахъ.

Въ годовщину смерти вышли двѣ книги, посвященныя ея памяти: сборникъ подъ названіемъ «Алконостъ», безхитростно и любовно старающійся зарисовать сложную душу искательницы, и сдержанный Сборникъ памяти В. Ф. Коммиссаржевской подъ редакціей Е. Карпова, открывающійся строгимъ детальнымъ описаніемъ ея жизни, но подъ конецъ не выдерживающій, начинающій плакать тихими свѣтлыми слезами въ статьяхъ Ив. Щеглова, А. Дьяконова, Ал. Блока...

«Когда умираетъ человѣкъ, еще не все умираетъ. Безсмертно многое, и безсмертнѣе всего мечта». Этими словами надежды открываетъ Ѳ. Сологубъ книгу печали о «бѣдной мечтательницѣ».

Любящими тихими словами стараются друзья В. Ф. Коммиссаржевской нарисовать всю ея жизнь отъ дѣтскаго лепета до «Геѳсиманскаго сада».

Скорбная мать первая начинаетъ серію воспоминаній. Съ истинно материнской нѣжностью описываетъ она дѣтство и первые сценическіе успѣхи своей «дѣтки» и въ этомъ интимномъ освѣщеніи ближе и понятнѣе становится намъ мятежная душа той, самое имя которой звучало вѣщимъ призывомъ. Трогательный образъ маленькой ласковой дѣвочки, «кудрявой головки съ золотистыми волосами» рисуется въ разсказѣ о пребываніи во

Франкфуртѣ, гдѣ матери предписано было лѣченіе, во время борьбы франкфуртцевъ за свободу. «Тридцатитысячное прусское войско двигалось къ Франкфурту». И вотъ «началась перестрѣлка, въ саду свистѣли пули». Но Вѣра не боится: убаюканная няней, «она заснула и не слыхала самаго ужаса, грохота пальбы, разбитыхъ стеколъ оконъ и ободряющаго крика несчастныхъ баварцевъ, отрядъ за отрядомъ шедшихъ на вѣрную смерть». Она спала и вѣроятно ей грезилась сказка, недосказанная няней. Въ саду «обезображенные трупы, кровь, тѣла, руки, ноги...», а въ это время «мама, пойдемъ кормить лебедей!» слышится голосъ Вѣры. И когда въ домъ ворвались побѣдители-пруссаки, «Вѣра протянула къ нимъ ручки и съ веселой улыбкой перешла на руки къ солдату, который былъ весь въ пыли и забрызганъ кровью». Восхищенный солдатъ сказалъ матери· «И вы могли чего-нибудь бояться, имѣя такого ангела подлѣ себя!» Но все-таки «ангела» пришлось переодѣть, такъ какъ «платьице было запачкано кровью».

Какъ знаменательна вся эта сцена для будущей Коммиссаржевской. Увлеченная вѣщей сказкой, какъ часто не замѣчала она «грохота пальбы» и «кормила лебедей» во время общей борьбы за реальныя блага....

Простыми искренними словами описываетъ М. Н. Коммиссаржевская первые проблески сценическаго таланта маленькой Вѣры, ея импровизированные «спектакли» и, наконецъ, послѣ разочарованія въ личной жизни рѣшеніе посвятить себя сценѣ. Какой близкой и безконечно милой рисуется Вѣра въ суматохѣ и волненіяхъ перваго дебюта въ Кусковѣ въ роли Раички въ «Денежныхъ тузахъ», дебюта, послѣ котораго она была принята въ труппу Синельникова. «30-го августа 1893 года былъ первый выходъ Вѣры на сценѣ Новочеркасскаго театра» и потомъ сплошной вереницей тянутся ея тріумфы въ Новочеркасскѣ, Тифлисѣ, Вильнѣ. И какъ радуется мать, когда «лицо дѣтки, какъ въ ореолѣ, сіяетъ счастьемъ»! И вотъ прощальный спектакль въ Вильнѣ предъ отъѣздомъ въ Петербургъ, бурные проводы, цвѣты, «а на душѣ невыразимо тяжело». Такъ «началась для Вѣры новая жизнь, конецъ которой было суждено увидѣть ея семидесятилѣтней матери».





M-R ANDRE BRULE (DUC DE CHARMERACE) ET M-ME M. JULIEN (VICTOIRE).
«ARSENE LUPIN» DE F. CROISSET ET M. LEBLANC НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

Такъ началось для нея «испытаніе лаврами», по мѣткому выраженію П. П. Гайдебурова. Настали для Вѣры Федоровны «дни свершенія чудесъ». «Къ ней шли чередой, одна за другою, жалкія, уродливыя дѣти нищенскихъ вдохновеній и, казалось, насмѣшливо говорили: если ты истинно отъ неба, докажи это на насъ, сверши чудо надъ нами! И она ихъ, ничтожныхъ, пошлыхъ, грѣшныхъ предъ искусствомъ, превращала своимъ прикосновеніемъ въ чистыхъ, ей покорныхъ и возвышенныхъ». Съ большимъ искусствомъ подбираетъ П. П. Гайдебуровъ тогдашніе отзывы газетъ, ярко показывающіе, какой одинокой и непонятой оставалась Вѣра Федоровна среди самоувѣренныхъ «цѣнителей». Эти спокойныя вырѣзки изъ крупныхъ авторитетныхъ газетъ ярче всякихъ словъ рисуютъ художественный уровень театральной критики, назначеніе которой помогать актеру въ его работѣ.

Въ разгарѣ славы, среди восторженнаго преклоненія и любви, Вѣра Федоровна отказалась отъ прежнихъ путей и смѣло отправилась на поиски новой красоты.

Картину этихъ одинокихъ блужданій, среди общаго недовѣрія и рѣзкихъ насмѣшекъ ярко и правдиво рисуетъ А. Зоновъ, ближайшій сотрудникъ В. Ф. Коммиссаржевской. Только на одно мгновеніе удалось театру новыхъ чаяній побѣдить, и этотъ моментъ «былъ однимъ изъ самыхъ свѣтлыхъ воспоминаній В. Ф. Часто она говорила, что такія минуты не забываются». То была «Сестра Беатриса», святая грѣшница, подъ земною грязью таившая сердце Мадонны. «Опустили занавѣсъ... Уходили со сцены взволнованные, возбужденные. Вѣра Федоровна, вся трепещущая, полная слезъ, прислонилась къ стѣнѣ и тихо прошептала: Что это?— Въ залѣ будто никого не было, затихли всѣ, и тихо-тихо было за сценой».

Создать «театръ духа»—такова была лучезарная мечта Коммиссаржевской, и вотъ земное ея завершеніе: «Пойдемте, я покажу вамъ мой театръ... мой бывшій театръ... Посмотрите, хорошо? Это я такъ устроила, онъ былъ другой, совсѣмъ другой... Поднялись на колосники, идемъ по мосткамъ...—Тише... тише, чтобы не услышали. Посмотримъ, послушаемъ,

что они тамъ репетируютъ.—Съ высокихъ колосниковъ смотритъ В. Ф. внизъ на новыхъ артистовъ, какъ они тамъ репетируютъ».

Какой жутью вѣетъ отъ этой почти символической сцены! Изгнанная вѣчной силой денегъ изъ своего бѣлаго храма, созданія своей мечты, смотритъ В. Ф.—тише! тише!—на работу пришлецовъ. Почему не спасли ее въ эту минуту? Почему не принесли къ ея ногамъ всѣ цвѣты и всѣ слезы, безплодно упавшие на могилу? Въ бѣломъ храмѣ воцарились чужіе, но и они ушли, и недалекъ тотъ день, когда мы въ немъ услышимъ оперетту.

Но смерть явилась истолковательницей жизни и изъ могилы Коммиссаржевская властно царитъ надъ нашими душами и зоветъ на пути красоты. Смерть помѣшала осуществиться послѣдней мечтѣ «открыть школу, гдѣ люди, молодыя души, будутъ учиться понимать и любить истинно прекрасное и приходить къ Богу». Но развѣ вся исторія высокой души, поборовшей всѣ соблазны и въ великомъ порывѣ безпримѣрнаго самоотреченія отказавшейся отъ счастья сценическаго творчества, не учитъ «молодыя души понимать и любить истинно-прекрасное»?

Полную и углубленную оцѣнку творческой личности Коммиссаржевской даетъ Л. Гуревичъ въ своей подробной статьѣ, служащей какъ бы заключительнымъ аккордомъ всему сборнику, звучащему, какъ проникновенный реквіемъ, спѣтый трепещущими любовью голосами.

Безъ нѣжныхъ словъ и поэтическихъ обобщеній, строго и сдержанно открывается Сборникъ памяти В. Ф. Коммиссаржевской подъ редакціей Е. Карпова обстоятельной біографіей артистки, интересно разсказанной Е. Карповымъ. Ранняго дѣтства Коммиссаржевской, о которомъ съ такой лаской разсказываетъ ея мать, нѣтъ въ описаніи Е. Карпова. Но ея гимназическіе годы, воскресшіе въ нѣкоторыхъ роляхъ ея репертуара, подробно описаны со словъ ея бывшей гувернантки, А. П. Рѣпиной. Не любившая скучныхъ уроковъ, подвижная шаловливая дѣвочка ярко рисуется въ этихъ разсказахъ: «Вѣрочка, задрапированная въ простыню, стояла въ театраль-

ной позѣ предъ дѣвочкой горничной и съ чувствомъ пѣла: Я тебѣ измѣнила...—Должно, что такъ, хладнокровно отвѣчала горничная». Со словъ А. А. Фрей живо изображены первые дѣтскіе спектакли, происходившіе на дому у Коммиссаржевскихъ или у Хрщоновичей.

Но еще больше цѣннаго историческаго матеріала даетъ Е. Карповъ во второй своей статьѣ о пребываніи В. Ф. на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра. Особенный интересъ представляетъ его разсказъ о первой постановкѣ «Чайки». «Чайку» надо было поставить въ девять дней» для юбилейнаго спектакля Левкѣевой, повѣствуетъ Е. Карповъ. «Я написалъ Антону Павловичу, прося его сообщить распредѣленіе ролей... Въ общемъ наши назначенія ролей совпадали, но роль Нины Зарѣчной А. П. давалъ М. Г. Савиной, а я находилъ болѣе подходящей для этой роли Коммиссаржевскую. М. Г. Савина, по моему мнѣнію, должна была играть Аркадину. Согласно желанію А. П., роль Нины Зарѣчной была отдана Савиной... М. Г. Савина на первую репетицію не пріѣхала и прислала отказъ: рѣшила, что не могу играть эту роль... и если это нужно, я готова сыграть Машу. Но роль Маши была уже вручена М. М. Читау... Я поѣхалъ къ Читау и просилъ ее не огорчаться, что роль Маши на первомъ спекталѣ для бенефиса Левкѣевой будетъ играть М. Г. Савина. Обиженная М. М. Читау возвратила роль Маши и сказала, что играть ее никогда не будетъ... М. Г. Савина прочла на репетиціи по тетрадкѣ роль Маши и затѣмъ отказалась отъ роли». Въ концѣ концовъ Машу согласилась опять играть М. М. Читау, а роль Нины передали В. Ф. Коммиссаржевской. Она «боялась, что не сможетъ овладѣть ролью» въ такой короткій срокъ, но режиссеръ, «насколько могъ, ободрялъ В. Ф., говоря, что въ провинціи она привыкла играть и не такія роли съ двухъ-трехъ репетицій». Такимъ образомъ «Чайка» была поставлена послѣ нѣсколькихъ репетицій. Окончательно загубила «Чайку», по мнѣнію Карпова, «веселая публика», собравшаяся на юбилей комической актрисы въ полной увѣренности, что «Чайка» нѣчто вродѣ «Первой мухи» Крылова. «Весь первый актъ въ публикѣ стоялъ жирный глупый смѣхъ». «Въ концѣ чертвертаго акта А. П.

вошелъ ко мнѣ въ кабинетъ съ застывшей улыбкой на посинѣвшихъ губахъ и хриплымъ задавленнымъ голосомъ сказалъ: авторъ провалился...».

Такъ впервые встрѣтились Коммиссаржевская и Чеховъ, встрѣтились и узнали другъ друга. «Она такъ играетъ «Нину, — говорилъ Чеховъ,— словно была въ моей душѣ, подслушала мои интонаціи...» И это взаимное пониманіе не прерывалось. Всѣ письма Чехова къ Коммиссаржевской, помѣщенныя въ Сборникѣ, проникнуты сердечной теплотой и сознаніемъ родственности ихъ творческихъ стихій. «Не написать ли мнѣ для васъ пьесу?—пишетъ онъ 27 января 1903 г.—Не для театра того или другого, а для васъ. Это было моей давней мечтой». Но мечта эта не осуществилась. Про «Три сестры» онъ пишетъ: «Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная; говорю—неудобная, потому что въ ней четыре героини и настроеніе, говорятъ, мрачнѣй мрачнаго... Пьеса сложная, какъ романъ, и настроеніе, говорятъ, убійственное...» Про «Вишневый садъ» онъ пишетъ: «въ этой пьесѣ центральная роль—старухи! къ великому сожалѣнію автора». И обѣ пьесы считаетъ неподходящими для Коммиссаржевской. Грустнымъ предчувствіемъ звучитъ отвѣтъ Чехова на восторженное письмо В. Ф. объ открытіи собственнаго театра: «Вы пишете: иду съ той вѣрой, которая, если разобьется, убьетъ во мнѣ и т. д. Совершенно вѣрно, вы правы, но ради Создателя, не ставьте этого въ зависимость отъ новаго театра. Вы вѣдь артистка, а это тоже самое, что хорошій морякъ: на какомъ бы пароходѣ, на казенномъ или частномъ, онъ ни плавалъ, онъ всюду при всѣхъ обстоятельствахъ остается хорошимъ морякомъ».

Плаваніе этого «моряка» на собственномъ кораблѣ подробно и документально описываетъ Ѳ. Коммиссаржевскій въ своей лѣтописи Драматическаго театра. Шагъ за шагомъ описывая его исторію въ Пассажѣ и на Офицерской, ссылаясь иногда на сохранившійся дневникъ театра, Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій рисуетъ полную картину внутренней его работы надъ созданіемъ новыхъ условій сценическаго творчества. Начавъ реалистическими постановками «бытовыхъ» пьесъ, театръ вскорѣ отказался отъ нихъ

и, увлеченный теоріями Фукса, вступилъ на путь исканій. Первымъ этапомъ была такъ называемая «стилизація», подчинявшая актера требованіямъ ритма и живописныхъ пятенъ. Но, душой художника почувствовавъ односторонность этого направленія, В. Ф. мужественно отреклась отъ прежняго и съ новою вѣрой отправилась на дальнѣйшіе поиски, сохранивъ только то, что было подлинно цѣннаго въ прежнемъ: желаніе избѣгнуть реалистическихъ деталей и общими тонами театральной живописи и освѣщенія помочь свободному творчеству актера. И если вчитаться въ безпристрастную лѣтопись Ѳ. Коммиссаржевскаго, понять, съ какимъ самоотверженіемъ и вдохновенной надеждой работали эти лучшіе люди, собравшіеся вокругъ В. Ф., надъ созданіемъ новаго одухотвореннаго театра, то станетъ ясна та безмѣрная вина, которая лежитъ на всемъ обществѣ, желавшемъ получить «готовенькое» и встрѣчавшемъ насмѣшками всякую попытку измѣнить привычныя формы. «Всѣ частные театры, имѣвшіе и имѣющіе художественное значеніе, получали поддержку извнѣ, а вокругъ театра В. Ф. и ея сотрудниковъ никого не было». Изъ правдиво написанной исторіи театра становится несомнѣннымъ, что, послѣ неизбѣжныхъ ошибокъ и колебаній, В. Ф. удалось бы создать театръ, о которомъ она мечтала, «театръ свободнаго актера, театръ духа, въ которомъ все внѣшнее зависитъ отъ внутренняго». Съ поразительнымъ художественнымъ чутьемъ намѣчала В. Ф. нужную сценическую рамку для ея любимыхъ пьесъ. Для постановки сцены изъ Ромео и Юлія, которую она мечтала сыграть, она совѣтуетъ: «уголокъ дома съ балкономъ и больше ничего, остальное долженъ дать актеръ». О Норѣ она пишетъ В. Е. Мейерхольду: «необходимо измѣнить колоритъ комнаты—сдѣлать ее теплой и больше ничего. Я думаю добиться этого совсѣмъ легко: измѣнивъ цвѣтъ и матерію драпировокъ, положивъ мягкій однотонный коверъ на весь полъ и замѣнивъ стулья чѣмъ-нибудь мягкимъ... сбоку надо дать свѣтъ камина, чтобы въ послѣднемъ актѣ не при лунѣ было, а опять-таки все происходило въ тепломъ мягкомъ уютномъ гнѣздышкѣ, т. е. кусочкѣ, изолированномъ отъ настоящаго міра»... Эти немногія слова, въ которыхъ отразилась вся изумительная проникновен-

ность В. Ф., могли бы служить идеальнымъ руководствомъ при постановкѣ Норы. Поразительное чутье В. Ф. сказалось въ ея любви къ Ибсену, въ которомъ она провидѣла основу грядущаго одухотвореннаго и дѣйственнаго театра. Неисчерпаемое богатство сценическаго матеріала ибсеновскихъ драмъ до сихъ поръ не использовано театрами, малодушно жалующимися на «отсутствіе репертуара». Такія дивныя созданія, какъ бурная «Фру Ингеръ изъ Эстрота», сказочно-прекрасный «Олафъ Лиліенкранцъ» и поразительный по глубинѣ и мощи «Кесарь и Галилеянинъ» до сихъ поръ не были поставлены, какъ и многія другія пьесы Ибсена, единственнаго изъ новѣйшихъ драматурговъ, умѣвшаго соединить глубину философскаго замысла съ нѣжностью лиризма и разнообразіемъ сценическаго дѣйствія. Коммиссаржевская поняла значеніе Ибсена для будущаго театра и за короткій срокъ успѣла поставить въ своемъ театрѣ Нору, Гедду Габлеръ, Строителя Сольнеса и Росмерсгольмъ. Она мечтала сыграть Женщину съ моря и вѣроятно, если бы ея театръ находился въ болѣе благопріятныхъ условіяхъ, она создала бы галлерею ибсеновскихъ женщинъ. Недаромъ даже околодочный надзиратель, толкавшійся иногда за кулисами, сказалъ какъ-то администраціи грубую, но мѣткую фразу:

— Все Ибсена практикуете!

Ибсеномъ простилась она съ петербургской публикой, сыгравъ въ сотый разъ Нору. Она навѣки прощалась съ Петербургомъ, куда ей было суждено вернуться только въ гробу. «По щекамъ В. Ф. текли слезы и такъ было ее жалко, до боли жалко». Въ этотъ вечеръ она прощалась со своей пророческой грезой, со своей лучезарной мечтой о «театрѣ духа». И «муза новой драмы», какъ ее называетъ Ю. Бѣляевъ, отправилась въ послѣднее странствіе. Подробный дневникъ этой поѣздки ведетъ А. Дьяконовъ. Съ восторгомъ описываетъ онъ неизсякаемую энергію, дѣтскую жизнерадостность, бодрость духа В. Ф. Переживъ отреченіе отъ сцены, она не предается унынію, а сразу съ энергіей принимается за осуществленіе новой мечты, созданіе школы: «Я бы хотѣла имѣть помѣщеніе въ стилѣ готики, высокое, свѣтлое, съ большимъ тихимъ заломъ и съ

круглыми цвѣтными окнами... Какъ въ храмѣ, встрѣчать день съ юношествомъ... Въ залѣ и въ другихъ комнатахъ, такихъ же свѣтлыхъ и покойныхъ, много-много цвѣтовъ, розъ, хризантемъ, бѣлыхъ лилій»... А. Дьяконовъ приводитъ подробно разработанную программу курса, въ которомъ большое вниманіе обращено на пластику, танцы въ стилѣ Дунканъ и музыкальное образованіе. Были намѣчены почти всѣ преподаватели. И самымъ драгоцѣннымъ была основная идея В. Ф.: «Школа отнюдь не должна *учить* лицедѣйству. Развитіе темперамента и индивидуальности каждаго должно идти въ полной свободѣ. Ничего нарочитаго, никакихъ навыковъ и трафаретовъ сцены... Нужно, чтобы творила душа, воображеніе, воля... Нужно, чтобы всѣ жили красотой, поэзіей, лирикой»... Такова была послѣдняя греза В. Ф., послѣдняя ея земная надежда.

Но «встрѣчать новый день съ юношествомъ» не суждено было той, которая вѣчно чувствовала себя одинокой.

«Вы думаете, я вѣрю во все это обожаніе, что окружаетъ меня? Все это до поры до времени, а въ глубинѣ я очень одинока», пишетъ она въ одномъ изъ писемъ, отрывки которыхъ приведены въ Сборникѣ К. В. Бравичемъ.

«Я всѣхъ люблю любовью души моей, и эта любовь жаждетъ самопожертвованія»... Такъ отдавалась на великую жертву свѣтлая душа мученицы театра.

«Такъ спи, измученная славой,
Любовью, жизнью, клеветой...
Теперь ты съ нею, съ величавой,
Съ несбыточной твоей мечтой».

Съ исторіей исканій и трагической гибели театра Коммиссаржевской интересно сопоставить судьбу Мюнхенскаго Художественнаго театра, подробно разсказанную его создателемъ, Георгомъ Фуксомъ, въ недавно вышедшей въ прекрасномъ переводѣ книгѣ «Революція театра». Идеи Фукса во многомъ имѣли вліяніе на В. Ф. Коммиссаржевскую, хотя пути ея были различны съ путями Мюнхенскаго театра.

Страстно и увѣренно проповѣдуетъ Георгъ Фуксъ свои взгляды на сущность театра,—взгляды, ставшіе для многихъ русскихъ театральныхъ дѣятелей своего рода катехизисомъ. Прежде всего онъ требуетъ освобожденія отъ «литературы», освобожденія театра отъ гнета «литераторовъ», старающихся навязать театру служебную роль выразителя культурныхъ идей. Театральное искусство имѣетъ такую же самодовлѣющую цѣнность, какъ живопись, уже сбросившая съ себя иго «идейности». «Драма возможна безъ словъ и безъ звуковъ, безъ сцены и безъ костюмовъ, исключительно какъ ритмическое движеніе человѣческаго тѣла». И душа драмы—ритмъ. «Драматическое искусство, по существу своему, это танецъ, ритмическое движеніе человѣческаго тѣла въ пространствѣ, творческій порывъ къ законченному, гармоническому сліянію съ міромъ, созерцаемымъ сквозь упоеніе экстаза, въ совершеннѣйшемъ порядкѣ надъ всѣми дисгармоніями жизни».

Отвергая значеніе сценическаго либретто, Фуксъ провозглашаетъ царемъ въ театрѣ актера и призываетъ къ освобожденію актерскаго творчества отъ гнета «литературныхъ» требованій, превращающихъ актера въ имитатора. «Отъ актера требовали, чтобы онъ умѣлъ на сценѣ курить, плевать, кашлять, сопѣть, чихать, издавать гортанные звуки и показывать предсмертныя конвульсіи, чтобы въ жестахъ, костюмахъ и чувствахъ своихъ онъ являлъ собою нѣкоторый бѣглый эпизодъ изъ современной жизни, нѣкоторый анекдотъ изъ мимолетной дѣйствительности». Борьбу противъ этихъ чуждыхъ искусству тенденцій рѣзко объявляетъ Фуксъ. Его девизъ «théâtre pour le théâtre!» и въ защиту «театральности», въ защиту экстатическаго подъема, сливающаго зрителей и актеровъ въ одно оргійное цѣлое, открываетъ онъ свой походъ. Новый актеръ долженъ умѣть пользоваться своимъ тѣломъ, прекраснымъ, гибкимъ тѣломъ, умѣющимъ отражать тончайшія движенія души. И потому долой со сцены «этихъ героевъ съ вихляющей походкой, этихъ героинъ съ обезображенными корсетами бедрами, этихъ любовниковъ съ брюшкомъ»! Долой со сцены всѣхъ «литературныхъ разносчиковъ»! Въ груди освобожденнаго актера долженъ тре-





M-LLE M. LELY (GERMAINE), M-R ANDRÉ (GEARGE GLAUDEL) ET M-R HERMANN (FRANÇOIS MARAN)
«LE RUBICON» DE E. BOURDET НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

петать ритмъ расы. Пусть онъ самъ «всѣмъ существомъ отдастся этому ритму, и изъ ритма, пронизывающаго его насквозь, онъ инстинктивной логикой выведетъ всѣ нужныя детали языка и жеста, костюма и грима». Примѣромъ такого интуитивнаго творчества Фуксъ приводитъ Лили Марбергъ. «Она сама превращалась въ подвижной ритмъ, облеченный плотью и кровью», и потому все въ ней «до кончика пальцевъ» гармонично и художественно-цѣльно. У насъ такой артисткой была В. Ф. Коммиссаржевская, каждое движеніе которой было гармонично связано и иногда больше словъ раскрывало внутреннюю жизнь роли.

Артисты такого интуитивнаго проникновенія, полу-безсознательно отдающіеся творческому «ритму», всецѣло овладѣваютъ зрителемъ и создаютъ то единство между зрительной залой и сценой, какого желаетъ Фуксъ. «Актеръ и зритель, сцена и зрительная зала по своему происхожденію и по самой своей сущности не противоположны другъ другу, а составляютъ нѣчто единое».

Приходя въ ужасъ отъ наводняющихъ сцену житейскихъ неудачниковъ, «рахитиковъ», «маленькихъ хилыхъ экземпляровъ мужского и женскаго рода», Фуксъ готовъ признать будущее за артистами варьетэ «съ ихъ дикимъ темпераментомъ», за «крылатымъ звѣрьемъ», раскаленная чувственность» которыхъ обѣщаетъ ему «новое художественное наслажденіе». Въ своей защитѣ актерской стихійности отъ режиссерскихъ «вивисекцій» Фуксъ вызываетъ горячее сочувствіе. Но, къ сожалѣнію, въ своемъ предисловіи онъ мимоходомъ сознается, что «мы не могли еще приняться за окончательную переработку всего стиля актерской игры съ такою же энергіей, съ какою мы взялись за преобразованіе сцены съ архитектурной стороны». Такимъ образомъ походъ, начатый во имя актера, закончился новыми измышленіями режиссерской техники, свѣтовыми эффектами, просценіумами, башнями и прочими новинками, сразу завоевавшими славу искуснымъ изобрѣтателямъ. На созданіе «пространственныхъ формъ», на техническое преобразованіе сценической «рамки» ушелъ весь революціонный пылъ Фукса и его соратниковъ, а «истинный возбудитель драматическаго явленія—актеръ» былъ по-прежнему забытъ.

Отвергнувъ условную рампу и всѣ аттрибуты прежняго «фотосценическаго ящика» съ его «панорамой», Фуксъ создаетъ новыя театральныя условности, подробному описанію которыхъ посвящена большая часть его книги. «Намъ нужна пространственная форма, связующая всѣхъ актеровъ въ одно ритмическое цѣлое и вмѣстѣ съ тѣмъ свободно отбрасывающая звуковыя волны по направленію къ слушателю». Для этой цѣли наиболѣе пригодна плоская не глубокая сцена съ тремя архитектурными плоскостями: передней частью, просценіумомъ, средней частью, на которой обыкновенно происходитъ дѣйствіе, и задней частью. Порталы просценіума вмѣстѣ съ средней частью составляютъ «внутренній просценіумъ». По бокамъ «выступы въ видѣ башенъ», загораживающіе отъ зрителя «помѣщеніе декораціонныхъ механизмовъ» и въ сущности представляющихъ собою не что иное, какъ тѣ же кулисы «условно-традиціонныхъ» театровъ, съ такимъ презрѣніемъ отвергнутые Фуксомъ. Кстати сказать, кулисы, сливающіеся съ общимъ тономъ, конечно, не могутъ такъ отвлекать вниманія зрителя, какъ выступающія башни, иногда совершенно не соотвѣтствущія характеру пьесы. Большое вниманіе обращено на то, чтобы заднее пространство гармонировало съ фигурой актера и ложной перспективностью не нарушало пропорцій сцены.

Но самымъ главнымъ Фуксъ признаетъ въ театрѣ выразительную силу свѣта. «Свѣтъ имѣетъ силу растворять матеріальную сущность предметовъ, дематеріализировать ихъ, такъ, что полотно, на которое брошенъ яркій свѣтъ, превращается въ какой-то фантомъ неизвѣданной глубины». По мнѣнію Фукса, свѣтомъ часто можно замѣнить декораціи и бутафорію. Для созданія комнаты вовсе не нужна «установка соотвѣтственной декораціи съ опредѣленною по числу и характеру мебелью»; достаточно «создать интимное впечатлѣніе комнаты посредствомъ уменьшенія просценіума и постепеннаго измѣненія силы свѣта» создать «пространственное и свѣтовое отношеніе», характеризующее понятіе комнаты. Свѣтомъ можно передавать и оттѣнки настроенія; въ примѣръ Фуксъ приводитъ японскій театръ, гдѣ во время мирной бесѣды «былъ свѣтло-

зеленый или розовый свѣтъ», а когда разговоръ принялъ «опасный оборотъ», то «сразу вспыхнуло кроваво-красное и черное пятно». Къ такимъ грубымъ свѣтовымъ эффектамъ, къ сожалѣнію, прибѣгаютъ и сотрудники Фукса. Такъ, напримѣръ, въ постановкѣ «Царя Эдипа» Максомъ Рейнгардтомъ, котораго Фуксъ любезно называетъ «геніальнымъ», Эдипъ былъ освѣщенъ бѣлымъ солнечнымъ свѣтомъ, толпа—лиловымъ, дворецъ—зеленоватымъ, а ступени лѣстницы краснымъ. Нельзя сказать, чтобы такое усердіе рефлекторовъ помогало зрителю сосредоточиться на творчествѣ актера, «единственнаго возбудителя» драмы.

Мѣтко и ядовито высмѣиваетъ Фуксъ увлеченіе «всамдѣлишней» бутафоріей, столь обуявшее одно время нашихъ режиссеровъ. Музейные стулья, «настоящія» вещи, загромождающія сцену, все это конечно служитъ только во вредъ подлинному искусству. И правъ Фуксъ, утверждая: «Настоящимъ въ сценическомъ смыслѣ мы должны считать все то, что въ нашихъ зрительныхъ впечатлѣніяхъ связано съ общимъ настроеніемъ драмы. Не настоящимъ мы должны считать всякое копированіе дѣйствительности, только мѣшающее глазу... детальной имитаціей дѣйствительности при помощи закупленныхъ оптомъ театральныхъ принадлежностей». Высшей цѣлью художественной постановки онъ считаетъ «дать минимумъ той картинности, которою должна быть обставлена, въ интересахъ ея внутренней сущности, сама драма». Въ настоящее время режиссеры часто стараются плѣнить публику максимумомъ картинности. Средоточіемъ дѣйствія Фуксъ провозглашаетъ авансцену, къ которой всегда «инстинктивно стремились» актеры, несмотря на противодѣйствіе режиссеровъ. «Рельефъ на плоскости»—вотъ формула Фукса, желающаго размѣстить дѣйствующихъ лицъ на одной связующей плоскости. Чтобы избѣжать монотонности рисунка, режиссеру «надо быть всегда готовымъ къ безконечному разнообразію положеній на авансценѣ и для каждаго изъ нихъ имѣть соотвѣтствующее освѣщеніе».

Къ числу недостатковъ страстной книги Фукса относится ея сбивчивость и недостаточная ясность основной идеи. Провозглашая «театраль-

ность» въ противовѣсъ «литературности», онъ недостаточно ясно разграничиваетъ эти понятія. Если «литературою» онъ считаетъ бытовыя натуралистическія драмы и публицистическія пьесы à thèse, то съ нимъ быть можетъ согласятся многіе. Но дѣйственныя, полныя сценическаго захвата, драматическія произведенія часто бываютъ напоены идейной сущностью, которую Фуксъ иногда почему-то считаетъ чуждой драмѣ. И лучшимъ примѣромъ тому можетъ служить «Фаустъ», глубокая философія котораго не мѣшаетъ его «театральности»,—«Фаустъ», постановкой котораго открылся Мюнхенскій театръ Фукса. Между тѣмъ, трудно отрицать, что «Фаустъ» несомнѣнно произведеніе литературное. Фуксъ торопится свести давніе счеты съ «литераторами», которые когда-то «предсказывали ему полный провалъ». Но, щедро поддержанный нѣмецкими капиталистами, Фуксъ имѣлъ возможность обосновать свой театръ и завоевать публику новизной и смѣлостью своихъ новаторскихъ замысловъ.

Непріятное впечатлѣніе производитъ самодовольное упоеніе своей побѣдой, проявляющееся на протяженіи всей книги, и нѣсколько наивное убѣжденіе, что единственный правильный путь театральной реформы—это путь Мюнхенскаго театра. Почти каждую главу Фуксъ кончаетъ ссылкой на «плодотворную дѣятельность» своего театра и безъ ложной скромности предлагаетъ другимъ театрамъ лишь «продолжать работу въ духѣ Мюнхенскаго Художественнаго театра». Но въ свободномъ исканіи путей красоты залогъ развитія искусства, и «революціонеры», желающіе стать всеобщимъ шаблономъ, становятся врагами прогресса.

Простой рецептъ обновленія театра предлагаетъ Роменъ Ролланъ въ своей книгѣ «Народный театръ». Какъ истый демократъ, онъ рѣшительно отвергаетъ «буржуазный» театръ и вѣритъ только въ театръ для народа, театръ «народнаго искусства». У такого театра «задачи болѣе интересныя, чѣмъ собираніе остатковъ буржуазнаго искусства». Онъ создастъ нѣчто совершенно новое.

Съ завидной быстротой разбираетъ Роменъ Ролланъ наслѣдіе буржуазнаго творчества и конечно ни одинъ изъ классическихъ авторовъ не оказывается пригоднымъ для новаго народнаго театра. Мольеръ, хотя «на первыхъ порахъ можетъ въ крайнемъ случаѣ удовлетворить» требованіямъ, но грубость комизма, оказывается, вызывала у народной аудиторіи «чувства стѣсненія, неловкости». Чтобы не подвергать такому испытанію народную щепетильность, лучше откинуть «классически-условнаго» Мольера, тѣмъ болѣе что такія его пьесы, какъ «Тартюфъ», можно, по мнѣнію Роллана, слушать въ сущности только изъ вѣжливости. Расинъ оказывается слишкомъ аристократиченъ для простого народа. Творчество его «невозмутимо безлично» и «въ своей глубинѣ» отражаетъ только «человѣческія души и ихъ волненія». Все это для народа не нужно. Корнель, хотя по существу и родствененъ народу, но языкъ и форма дѣлаютъ его непригоднымъ для новаго театра: «мало событій, никакой обстановки». Отъ «романической драмы», особенно отъ «канатнаго плясуна» Ростана, надо даже охранять народъ, «склонный увлекаться ею». Народъ, по мнѣнію Роллана. «можетъ еще обойтись безъ красоты, но не долженъ обходиться безъ правды».

Раздѣлавшись съ французскими драматургами, авторъ обращается къ «иностранному репертуару». Но и тутъ дѣло обстоитъ не лучше. «Изъ массы мелодрамъ прошлаго, оказывается, трудно выдѣлить «дивное величіе Царя Эдипа», а «метафоры» Шекспира вызываютъ у Роллана «даже нѣчто вродѣ стыда», когда ихъ преподносятъ народу. Для образованной публики Шекспиръ имѣетъ «острую утонченную прелесть», но народу понятна въ немъ только «игра инстинктовъ». Но лучше всего характеризуетъ Ролланъ Льва Толстого. По его мнѣнію, «Власть тьмы» и «Ткачи» Гауптмана лишь сплошные вопли страданій и картины мрака. Угрожающій, полный отчаянія характеръ приданъ имъ, повидимому, скорѣе съ цѣлью пробудить совѣсть у богатыхъ, чѣмъ поддержать или развлечь бѣдныхъ, и безъ того придавленныхъ жизнью». Въ этихъ немногихъ строкахъ выражается вся степень художественнаго пониманія автора, и послѣ этого насъ уже не удивляетъ, что Ибсена онъ пренебрежительно отвергаетъ въ трехъ строкахъ примѣ-

чанiй. Единственная пьеса, которую соглашается признать Ролланъ, это «Вильгельмъ Телль» Шиллера, но и тутъ оказывается нужны были бы «ножницы», чтобы уничтожить «флегматичность, вѣчно резонирующую холодность, сантиментальность».

Послѣ такого блестящаго разбора авторъ возглашаетъ: «Пришло новое, старое прошло».

Но что же это новое? Оказывается, это архивы временъ великой французской революцiи. Ссылаясь на постановленiя Комитета общественной безопасности и заявленiя тогдашнихъ дѣятелей, г. Роменъ Ролланъ, наконецъ, устанавливаетъ основные взгляды на народный театръ. Театръ долженъ возбуждать героическiй духъ народа, будить его «физическую энергiю» и сверхъ того развлекать усталыхъ отъ тяжелой дневной работы пролетарiевъ. Питая похвальное почтенiе къ великимъ дѣятелямъ французской революцiи, авторъ забываетъ, что въ революцiонную эпоху вопросы чистаго искусства всегда уступаютъ мѣсто искусству утилитарному, торжество котораго конечно бываетъ недолговѣчно.

Впрочемъ, авторъ самъ доводитъ до конца свою мысль. Отвергнувъ подлинное искусство и установивъ увеселительно-тенденцiозный характеръ театра, Роменъ Ролланъ приходитъ къ неизбѣжному логическому выводу. Если надо только увеселять и возбуждать энергiю, то конечно когда будетъ достигнутъ соцiалистическiй идеалъ, театръ станетъ ненужнымъ. Всѣмъ и такъ будетъ весело, счастье станетъ такимъ же «всеобщимъ, прямымъ, равнымъ и тайнымъ», какъ избирательное право, и возбуждать на борьбу будетъ некого. Тогда-то и осуществится «идеалъ» г. Ромена Роллана, идеалъ, о которомъ писалъ еще Руссо: «Поставьте на площади столбъ, украсьте его цвѣтами и соберите народъ: вотъ вамъ и празднество». Къ этому «столбу» съ ликованiемъ ведетъ г. Роменъ Ролланъ народный театръ.

Но согласится ли народъ замѣнить Шекспира, Ибсена, Гёте и Толстого однимъ демократическимъ столбомъ? На этотъ вопросъ можно отвѣтить словами самого Роллана: «народъ по обыкновенiю молчитъ и всѣ говорятъ за него».

ОБЗОРЪ СЕЗОНА

1910—1911 гг.



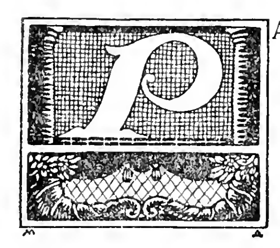


Г-ЖА ЕРМОЛОВА ВЪ РОЛИ НЕРАТОВОЙ-ДУБЕЦКОЙ И Г. АЙДАРОВЪ ВЪ РОЛИ АРАКЧЕЕВА.
„ПЕРЕДЪ ЗАРЕЙ“ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

СЕРГѢЯ АУСЛЕНДЕРА.



АБОТА Александринскаго театра въ сезонъ 1910—1911 г. была направлена главнымъ образомъ на реставрацію классическаго репертуара.

Изъ десяти постановокъ этого сезона ровно половина была отдана возобновленіямъ («Лѣсъ», «Безъ вины виноватые», «Женитьба Бѣлугина», «Донъ-Жуанъ» и «Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ»). Кромѣ того, скорѣе къ возобновленіямъ слѣдуетъ причислить постановки «Трехъ сестеръ» А. Чехова и «Дѣтей Ванюшина» Найденова, пьесъ, хотя и не шедшихъ на Александринской сценѣ, но уже не являющихся новинками.

Новыхъ пьесъ было поставлено всего три: «Поле брани» Колышко, «Жуликъ» Потапенко и «Красный кабачекъ» Ю. Бѣляева.

Такое распредѣленіе репертуара достаточно ясно говоритъ о желаніи руководителей Александринскаго театра сдѣлать его театромъ классическимъ, русской «Французской комедіей», театромъ, охраняющимъ традиціи и завѣты прошлаго.

Задача эта врядъ ли могла бы быть исполнена инымъ театромъ, кромѣ Александринскаго, располагающаго столькими артистами, воспитанными на классическомъ репертуарѣ, и въ частности столькими незамѣнимыми исполнителями Островскаго.

Совершенно невозможно представить развитіе новаго искусства безъ классическаго. Пусть новаторы внѣшне порвутъ всякую связь со старымъ, но внутренне вѣдь они вышли именно изъ этого стараго искусства, пережили его и только тогда получили возможность отправиться на новые пути, оттолкнуться отъ стараго берега и плыть къ новому неизвѣстному.

Хотя бы только для того, чтобы оттолкнуться, необходимъ отважнымъ искателямъ новыхъ земель старый прочный берегъ.

Въ искусствѣ театральномъ преемственность сохраняется только въ людяхъ; традиціи передаются, какъ личные завѣты учителя, ученикамъ изъ поколѣнія въ поколѣніе, и въ этомъ заключается, конечно, огромная трудность и часто просто невозможность для нѣкоторыхъ театровъ обратиться къ реставраціи классиковъ.

А между тѣмъ, именно въ наше время, время кризисовъ, переоцѣнокъ, попытокъ новаторовъ, такъ необходимо часто вспоминать о старомъ, не возбуждающемъ никакихъ сомнѣній и колебаній искусствѣ. Поэтому нельзя не признать, что правы руководители Александринскаго театра, прилагающіе всѣ усилія, главнымъ образомъ, къ тому, чтобы поддержать духъ классическихъ традицій русскаго театра,—духъ, который сохранился и въ самомъ этомъ классически-торжественномъ зданіи и въ людяхъ, для которыхъ эти традиціи—не воспоминаніе прошлаго, а все еще подлинная современность.

При постановкѣ классиковъ возможны два метода... Одинъ, это давать ихъ въ той наивной простотѣ, которая завѣщана традиціями, перенести зрителей и исполнителей на нѣсколько десятилѣтій назадъ и именно этой-то трогательной, такой знакомой традиціонностью всѣхъ пріемовъ, воскресить невозвратимое прошлое, заставить пережить милое далекое дѣтство со всѣми ощущеніями и впечатлѣніями дѣтства.

Это одинъ путь возрожденія.

Второй, это стараніе въ старомъ найти вѣчно новое; создать трепетную красоту новаго изъ давно, казалось бы, отошедшаго въ область нѣжныхъ воспоминаній, попытка заставить воспринять все это милое, старое, знакомое совсѣмъ по новому, совсѣмъ не такъ, какъ воспринимали наши дѣды, прадѣды и мы сами когда-то въ дѣтствѣ, а такъ, какъ должны мы пережить все это вотъ сейчасъ, въ эпоху напряженную и изысканную.

Александринскій театръ съ своихъ постановкахъ использываетъ оба метода.

Какъ милое воспоминаніе чего-то давняго, возникали яркіе образы Островскаго въ комедіи «Лѣсъ», поставленной для открытія сезона. Все кажется такимъ знакомымъ, такимъ трогательно знакомымъ каждое слово, каждый жестъ незамѣнимыхъ исполнителей Островскаго. И главное не искаженъ никакимъ новымъ толкованіемъ весь этотъ старый міръ: онъ возникаетъ въ тѣхъ самыхъ тонахъ, какими мы знаемъ и любимъ всѣхъ этихъ персонажей комедіи: причудливую строгую барыню Гурмыжскую (Н. Васильева), классическаго дворецкаго Карпа (Варламовъ), страдающаго bon-vivant Милонова (Давыдовъ).

Надо отдать справедливость и новымъ болѣе молодымъ исполнителямъ остальныхъ ролей. Они съ большимъ тактомъ и вкусомъ сумѣли не нарушить стиля традиціонной постановки. Такъ, Юрьевъ, играя гимназиста Буланова, нашелъ тонъ граціозной веселости, достойный классической комедіи, не огрубляя этого достаточно непривлекательнаго образа недоучившагося гимназиста, ставшаго изъ приживальщиковъ любовникомъ старухи Гурмыжской. Наибольшую трудность представляютъ для нашего времени ставшія классическими роли Геннадія Несчастливцева (г. Далматовъ) и Аркадія Счастливцева (г. Шаповаленко). Паѳосъ этихъ піонеровъ искусства уже не можетъ искренне потрясать сердца зрителей и даже заражать исполнителей, а вмѣстѣ съ тѣмъ требованія традицій совершенно опредѣленны.

Несчастливцевъ это — Донъ-Кихотъ, славный рыцарь прекраснаго; Аркашка—вѣрный его Панчо. Они величественны въ своемъ убожествѣ, они выходятъ побѣдителями изъ неравнаго боя съ обитателями «Лѣса», побѣждая рыцарскимъ своимъ великодушіемъ. Очень трудно сохранить традиціонныя черты этихъ образовъ и вмѣстѣ съ тѣмъ сдѣлать ихъ и для насъ живыми, близкими и, главное, трогательными....

Слѣдующей пьесой Островскаго была поставлена комедія «Безъ вины виноватые», выбранная какъ бы преднамѣренно, чтобы оттѣнить опредѣленную полосу творчества драматурга; полосу, посвященную изображенію быта и нравовъ артистической богемы.

Поставлена комедія была въ тѣхъ же тонахъ, что и «Лѣсъ», т. е. съ стараніемъ соблюсти всѣ традиціи постановокъ Островскаго. Въ главныхъ роляхъ выступили г-жи Савина и Потоцкая; г.г. Ходотовъ, Петровскій, Ст. Яковлевъ, Лерскій и др.

Къ этому же циклу постановокъ слѣдуетъ отнести «Женитьбу Бѣлугина» Островскаго и Соловьева, поставленную съ г-жами Шуваловой, Домашевой; г.г. Судьбининымъ и Корвинъ-Круковскимъ въ главныхъ роляхъ.

Постановка Вс. Мейерхольдомъ Мольеровскаго «Донъ-Жуана» является началомъ новой эры въ возрожденіи классическаго репертуара.

Не только нѣжныя воспоминанія прошлаго были въ этой постановкѣ, но и новое совершенно современное воспріятіе этого прошлаго.

Когда мы читаемъ старую книгу, разсматриваемъ картину давно умершаго мастера, мы не только воспринимаемъ все то, что заключено въ нихъ, мы возсоздаемъ въ своемъ воображеніи забытый міръ, грезимъ о немъ.

Въ постановкѣ «Донъ-Жуана» была дана не только геніальная комедія, но и всѣ грезы о пышномъ великолѣпіи далекой эпохи Людовика XV.

Все, начиная съ внѣшняго, съ декорацій и костюмовъ, сдѣланныхъ по рисункамъ А. Я. Головина и кончая каждымъ жестомъ и интонаціей исполнителей, все создавало и воскрешало чудесный міръ, гдѣ подлинная историчность перемѣшалась съ яркой фантазіей.

Исполнителями главныхъ ролей явились Юрьевъ (Донъ-Жуанъ), Варламовъ (Сганарель), Коваленская (Эльвира).

«Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ» В. Шекспира (переводъ К. Р.) была возобновлена въ постановкѣ Ю. Озаровскаго съ декораціями князя А. К. Шервашидзе, съ Ходотовымъ (Гамлетъ), Ге (король), Петровскимъ (Полоній), Владимировымъ (Лаэртъ), Пушкаревой (королева), Коваленской, Ведринской (Офелія).

«Три сестры» Чехова и «Дѣти Ванюшина» Найденова, близкіе отчасти и по духу и по общности сценическихъ пріемовъ, принадлежатъ къ пьесамъ переходящаго времени. Многія традиціи театральности, какъ матеріала для перевоплощенія театральнаго изображенія, въ нихъ нарушены.

Своихъ же собственныхъ традицій авторы этихъ пьесъ еще не успѣли создать.

«Три сестры» были поставлены г. Озаровскимъ по новому весьма интересному плану. Исполнителями явились Ходотовъ (Андрей Прозоровъ), Стравинская (Ольга), Мичурина (Маша), Ведринская (Ирина), Потоцкая (Наташа), Аполлонскій (Вершининъ), Мейерхольдъ (Тузендикъ), Судьбининъ (Соленый), Давыдовъ (Чебутыкинъ).

Въ «Дѣтяхъ Ванюшина» (постановка г. Петровскаго) главныя роли исполняли: Давыдовъ, Стрѣльская, Савина, Потоцкая, Судьбининъ, Панчина, Петровскій, Лерскій и др.

«Поле брани» Колышко и «Жуликъ» Потапенко являются комедіями на современныя темы. Въ нихъ есть отголоски злободневности и картины изъ жизни современнаго общества.

Въ пьесѣ Колышко главныя роли были распредѣлены между: Савиной, Стравинской, Тиме, Аполлонскимъ, Варламовымъ, Ходотовымъ, Петровскимъ и др.

Въ «Жуликѣ» играли: Васильева, Мичурина, Ведринская, Потоцкая, Давыдовъ, Аполлонскій, Юрьевъ, Петровскій.

«Красный кабачекъ» Ю. Бѣляева названъ «фантастической исторіей». Дѣйствіе происходитъ въ 1798 году. Въ знаменитомъ «красномъ кабачкѣ» собралось нѣсколько офицеровъ и крѣпостныхъ актрисъ. Уже подъ утро, утомленные ночью кутежа, они прислушиваются къ шуму вьюги за окнами и вдругъ одному изъ нихъ приходитъ дерзкая мысль вызвать призракъ. При невѣрномъ свѣтѣ жаровни, на которой кипитъ жженка, изъ темнаго угла показывается высокая костлявая фигура барона Мюнгаузена. Онъ разсказываетъ свои фантастическія Мюнгаузенскія исторіи и провозглашаетъ тостъ за красивую ложь въ жизни. Когда зачарованные имъ слушатели приходятъ въ себя, въ окна уже бьетъ мутный разсвѣтъ и въ комнатѣ никого нѣтъ.

Таковъ сюжетъ одноактной пьесы Ю. Бѣляева, стильно поставленной г. Мейерхольдомъ въ декораціяхъ А. Я. Головина съ музыкой М. А. Кузмина.

при участіи: Ведринской, Тиме, Есиповичъ, Чижевской, Давыдова, Ходотова, Юрьева, Ге.

31-го января для 35-лѣтняго юбилея службы на Императорской сценѣ К. А. Варламова была поставлена не сходящая съ репертуара комедія Островскаго «Правда хорошо, а счастье лучше» съ юбиляромъ въ одной изъ лучшихъ его ролей солдата Грознаго.

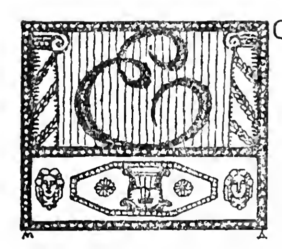
19-го февраля, въ день 50-лѣтія освобожденія крестьянъ, была поставлена старинная комедія Потѣхина «Отрѣзанный ломоть».

11-го апрѣля въ пользу дѣтскаго пріюта Императорскаго Русскаго Театральнаго Общества была поставлена пьеса Габріэля Траріе «Алиби».

Изъ репертуара прошлыхъ сезоновъ въ сезонъ 1910—1911 года были поставлены пьесы Островскаго: «На всякаго мудреца довольно простоты», «Свои люди—сочтемся», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Не въ свои сани не садись», «Волки и овцы»; Гоголя: «Ревизоръ», «Женитьба»; Тургенева: «Мѣсяцъ въ деревнѣ», «Провинціалка»; Грибоѣдова—«Горе отъ ума»; Фонвизина—«Недоросль»; Сухово-Кобылина—«Свадьба Кречинскаго»; Шиллера—«Коварство и любовь»; Шекспира — «Венеціанскій купецъ»; А. Чехова: «Вишневый садъ», «Свадьба», «Трагикъ по неволѣ»; Гнѣдича: «Холопы», «Передъ зарею»; Невѣжина—«Вторая молодость»; Карпова—«Свѣтлая личность»; Рышкова—«Обыватели»; Хирта—«Шутъ Тантрисъ»; Мейеръ-Ферстера—«Старый Гейдельбергъ».

ОПЕРА.

В. Г. КАРАТЫГИНА.



СЛИ «Нибелунговъ Перстень» принять за единую музыкальную драму въ четырехъ частяхъ и если двукратному исполненію за весь сезонъ оперы «Манонъ» не придавать значенія фундаментально-репертуарнаго, то окажется, что весь основной репертуаръ Маріинскаго театра за истекшій сезонъ 1910—1911 г. былъ поровну раздѣленъ между русскими и иностранными авторами, причемъ качественныя измѣненія этого репертуара по сравненію съ таковымъ же позапрошлаго сезона коснулись почти исключительно списка русскихъ оперъ.

Измѣненія эти прежде всего коснулись такъ сказать основной «пропорціи» между количествами старыхъ и новыхъ русскихъ оперъ, представленныхъ на сценѣ Маріинскаго театра. И въ то время, какъ обычно число сравнительно молодыхъ оперъ превышаетъ здѣсь число старыхъ не болѣе какъ въ 2—3 раза, нынче вся «старая русская школа» была представлена единственной «Жизнью за Царя», которой съ давнихъ поръ принято открывать и закрывать каждый оперный сезонъ Маріинскаго театра. Оперу эту, близящуюся къ «брилліантовому» юбилею своей сценической жизни (первое представленіе 27 ноября 1836 въ только что тогда перестроенномъ Большомъ театрѣ, нынѣ консерваторіи; 27 ноября текущаго, 1911-го, года исполняется 75-лѣтіе со дня первой постановки), еще самъ Глинка въ послѣдніе годы жизни называлъ—правда, не слишкомъ въ серьезъ—своей «старухой». Нѣтъ сомнѣнія, что, по нынѣшнимъ временамъ, когда такъ повысились требованія по отношенію къ драматической «выразительности» музыки, къ связности и поэтической законченности самого либретто, къ эффектамъ рафинированныхъ оркестровыхъ звучностей,—художественное лицо глинковской «старухи» являетъ намъ не мало всякаго рода литера-

турно-музыкальныхъ «морщинъ» и прочихъ признаковъ замѣтнаго увяданія. И все же это—одна изъ тѣхъ старухъ, что могутъ быть стары, но не могутъ быть дряхлы, что до глубокой старости хранятъ слишкомъ ясные слѣды былой ослѣпительной красоты своей, чтобы и къ нимъ, къ этимъ старухамъ, не сохранилось навсегда глубокое преклоненіе по крайней мѣрѣ у тѣхъ цѣнителей искусства, которые умѣютъ быть не только пылкими любовниками красоты молодой и свѣжей, но и спокойными созерцателями ея постепенной «историзаціи», того, какъ исторія мало-по-малу умерщвляетъ діонисовскій элементъ произведенія, элементъ эстетическаго волненія при воспріятіи его, и какъ эта волнительная «интересность» Діониса постепенно уступаетъ мѣсто созерцательной «прекрасности» Аполлона. Художественное произведеніе становится *прекраснымъ*, только переставъ быть *интереснымъ*, сказалъ О. Уайльдъ, и кто знаетъ, нѣтъ ли въ этихъ словахъ больше истины, чѣмъ парадокса? Какое множество великолѣпнѣйшихъ геніальнѣйшихъ твореній человѣческаго искусства явилось «туманными картинами» въ волшебномъ фонарѣ исторіи, которая съ такой безисключительной постоянностью въ каждомъ шедеврѣ эстетическомъ постепенно отускляла на первыхъ порахъ такой яркій и трепетный ликъ Діониса и столь же постепенно выявляла вмѣсто него ликъ Аполлона. Я бы спросилъ даже: сохраненіе симпатій къ произведенію по мѣрѣ его «аполлонизаціи» на фонѣ исторіи не требуетъ ли въ самомъ дѣлѣ болѣе возвышенной и утонченной художественной чуткости отъ зрителя или слушателя, чѣмъ «непосредственное» увлеченіе живой красотой сегодняшняго дня? И я бы спросилъ еще: не нужно ли въ извѣстномъ смыслѣ доходить до Баховской мессы, Бетховенской симфоніи, Глюковскаго «Орфея», Глинкинской «старухи» черезъ сонаты Регера, оперы Штрауса, Дебюсси и Мусоргскаго, а не наоборотъ: отъ «Орфея» къ «Пелеасу», отъ «Руслана» къ «Борису»? Правда, въ смыслѣ чисто внѣшняго усвоенія лучшихъ образцовъ послѣдовательныхъ фазъ въ музыкальномъ развитіи искусства общепринятый порядокъ воспитанія музыкальной психологіи отъ простого къ болѣе сложному является необходимымъ. Но еще большой вопросъ, не обязателенъ ли для





Г. РЫБАКОВЪ ВЪ РОЛИ АНДРЕЯ ИЛЬИЧА И Г. АШАНИНЪ ВЪ РОЛИ БАКУЛИНА.
„ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ“ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

полнаго понимания стариковъ, для истиннаго проникновенія въ аполлиническую сущность ихъ искусства, именно, противуположный путь? Возможна ли послѣдняя углубленная оцѣнка величественной красоты знаменитыхъ «старухъ» Монтеверди и Глюка, Моцарта и Бетховена, Глинки и Даргомыжскаго безъ предварительнаго, самого пламеннаго, увлеченія молодыми музыкальными «вакханками», порожденными неистовой фантазіей Штрауса, Регера, Равеля, Мусоргскаго, Скрябина, Стравинскаго? Къ сожалѣнію, одна постановка подобныхъ вопросовъ, неизбѣжно, впрочемъ, возникающихъ при каждой попыткѣ «реабилитаціи» старой музыки отъ столь развитого у многихъ полу-презрительнаго къ ней отношенія, является «лирическимъ отступленіемъ» отъ содержанія настоящей статьи, слишкомъ достаточнымъ, чтобы его во время прекратить... «Жизнь за Царя», кромѣ спектаклей для открытія и закрытія сезона (30 августа и 30 апрѣля), дана 6 разъ, слѣдовательно всего—8 разъ. Первое въ истекшемъ сезонѣ представленіе «Жизни за Царя», состоявшееся 30 августа 1910 г., явилось вмѣстѣ съ тѣмъ 752-мъ со времени первой постановки этой оперы въ Петербургѣ. «Для закрытія оперныхъ спектаклей» 30-го апрѣля 1911 г. та же опера дана въ 759-й разъ. Раздѣливъ это число на 74 (сценическій «возрастъ» «Жизни за Царя»), получимъ «среднюю популярность» оперы—около 10 спектаклей въ годъ. (Исходя изъ этихъ цифръ и считаясь съ тѣмъ, что въ массѣ симпатіи къ этой оперѣ все же падаютъ и что она съ теченіемъ времени будетъ даваться рѣже, нежели нынче, можно съ большой вѣроятностью предположить, что 1000-й спектакль «Жизни за Царя» совпадетъ, примѣрно, со 100-лѣтней годовщиной смерти великаго отца русской оперы!). Минувшей зимой «Жизнь за Царя» давалась въ Маріинскомъ театрѣ въ условіяхъ послѣдняго обновленія этой оперы, пріуроченнаго къ праздновавшемуся въ 1907 г. 50-лѣтію со дня кончины Глинки. Декораціи и костюмы—по эскизамъ и рисункамъ академика К. Коровина. Сценическая постановка—заслуженнаго артиста г. Палечека. Въ роли Сусанина выступали гг. Шаляпинъ, Филипповъ, Касторскій, Боссэ; партію Антониды исполняли г-жи Нежданова, Коваленко, Будкевичъ; прочія роли

распредѣлены такъ: Сабининъ—гг. Алчевскій, Матвѣевъ, Лабинскій; Ваня—г-жи Збруева, Захарова; начальникъ русскаго отряда, онъ же гонецъ—г. Маркевичъ; начальникъ польскаго отряда—г. Преображенскій; крестьянинъ—гг. Арсеньевъ, Ивановъ. Дирижировалъ оперой г. Направникъ. Въ памятный день полувѣкового юбилея со дня освобожденія крестьянъ (19 февраля) представленію глинковской оперы предшествовало исполненіе національнаго гимна и спеціальной торжественной «Кантаты» Гречанинова для смѣшаннаго вокальнаго квартета, хора и оркестра (г-жи Черкасская, Збруева, гг. Большаковъ, Ивановъ, Боссэ, хоръ и оркестръ Маріинскаго театра подъ управленіемъ г. Крушевскаго). Всѣ московскіе «гастролеры»—Шаляпинъ, Нежданова и Алчевскій—выступали въ «Жизни за Царя» по одному разу. Всѣ прочія оперы глинковской школы въ минувшемъ сезонѣ выпали изъ репертуара. Не было ни «Русалки», ни «Юдифи», ни второй оперы самого Глинки. Это временное выпаденіе названныхъ классическихъ произведеній, конечно, находилось въ связи съ постановкой новой оперы Кюи «Капитанская дочка», а также съ возобновленіемъ «Майской ночи» и «Сказанія о Градѣ Китежѣ» Р.-Корсакова и «Бориса Годунова» Мусоргскаго. Вотъ опера и вотъ композиторъ, совершенно необычайныя и фантастическія судьбы которыхъ образуютъ собою совсѣмъ исключительную страницу въ исторіи всемірной музыки! Гдѣ и когда существовалъ еще подобный композиторъ, столь немощный въ техникѣ своего искусства, что не всегда могъ грамотно разставить діезы и бемоли въ аккордахъ даже не слишкомъ сложныхъ, и въ то же время столь феноменально одаренный, что съ необыкновенной легкостью творилъ мелодіи и гармоніи, вся геніальность которыхъ только теперь входитъ въ общее сознаніе, а полвѣка тому назадъ огромному большинству людей, даже почитавшихъ себя музыкально-образованными, казались просто дикимъ бредомъ сумасшедшаго? Геніальность сама по себѣ не легкое бремя, и ея почетная привилегія—длительное непризнаніе композитора—не каждому изъ нихъ пріятна. Насколько же трагичнѣе положеніе композитора, одновременно совмѣщающаго въ своей натурѣ два полюса искусства—роскошный талантъ и вопіющій

диллетантизмъ, богатѣйшее «нутро и полное отсутствіе «школы» Прибавьте къ этому, что диллетантизмъ Мусоргскаго не простой, но злостный: композиторъ сознателъно принебрегалъ технической стороной музыкальнаго письма, исходя изъ односторонняго убѣжденія, что музыка не есть цѣль себя самой, а только «средство для бесѣды съ людьми», что важно лишь то, что «изображаетъ» и «выражаетъ» данная музыка, и совсѣмъ не важны условія ея чисто музыкальной структуры. Прибавьте сюда еще то, что въ концѣ концовъ, какъ ни прискорбенъ фактъ крайняго техническаго невѣжества Мусоргскаго, но нельзя не сознаться, что отчасти, именно благодаря совершенно нигилистическимъ взглядамъ своимъ на всѣ формальныя условія музыкальнаго творчества, именно благодаря непомѣрному техническому неряшеству своему, Мусоргскій совершилъ такъ много превосходныхъ гармоническихъ завоеваній, впослѣдствіи расширившихъ рамки той же техники и вошедшихъ въ обиходъ ея. А, съ другой стороны, тотъ же всецѣло нутряной способъ творчества какъ часто, однако, измѣнялъ композитору, и—не говоря уже объ отдѣльныхъ и многочисленныхъ шероховатостяхъ и безспорныхъ наловкостяхъ письма,—какъ часто это письмо не получало у Мусоргскаго полной яркости, не выявляло всего богатства заложенныхъ въ немъ тематическихъ и гармоническихъ возможностей только по причинѣ недостаточной технической эрудиціи композитора! И притомъ самъ Мусоргскій, повидимому, нерѣдко чувствовалъ внутреннія противорѣчія своей художественной дѣятельности; чувствовалъ, что, имѣя безусловный вкусъ къ мастерству плавнаго и логичнаго голосоведенія его собственной національно-реалистической идеологіи, долженъ глушить въ себѣ этотъ вкусъ; что замѣчательныя открытія «новыхъ береговъ» и цѣлыхъ новыхъ материковъ искусства часто остаются не вполнѣ неиспользованными вслѣдствіе отсутствія у отважнаго путешественника техническаго компаса и невозможности безъ него вполнѣ оріентироваться во вновь открываемыхъ странахъ. Не легче было первое время и тѣсному кружку немногочисленныхъ почитателей композитора. Вѣдь, когда дирекція театральная въ 1870 г. отказала Мусоргскому въ пріемѣ его оперы въ перво-

начальной редакціи ея на сцену Маріинскаго театра, или когда подвергшаяся авторскимъ передѣлкамъ, «исправленная и дополненная», опера (добавлена сцена у фонтана, ризвита партія хозяйки корчмы, сдѣланы вставки въ сцену Пимена и пр.) стараніями извѣстной пѣвицы Платоновой была поставлена, наконецъ, въ день ея бенефиса (24 января 1874 г.), причемъ возбудила еще больше негодованія въ широкихъ музыкальныхъ кругахъ, чѣмъ горячихъ восторговъ Стасова, или когда мы до самаго недавняго прошлаго со всѣхъ сторонъ слышали одни лишь порицанія по адресу искусства Мусоргскаго,—чѣмъ можно отвѣчать на всѣ подобныя нападки? Враги Мусоргскаго формально правы. Его растрепанныя буйныя вдохновенія, дѣйствительно, часто слабы съ формальной точки зрѣнія. Но какъ доказать прямолинейнымъ формалистамъ, что самая суть этихъ необузданныхъ порожденій музыкальной фантазіи неизмѣримо выше, содержательнѣе, сильнѣе и глубже немалаго числа произведеній технически безукоризненныхъ? Положиться на время? Но въ томъ то и дѣло, что сочиненія Мусоргскаго полны не только замѣчательныхъ откровеній музыкальной мысли, которыя дѣйствительно требуютъ времени, чтобы сдѣлаться для всѣхъ понятными и художественно-цѣнными, но и такихъ пріемовъ и оборотовъ письма, которые никогда и ни при какихъ условіяхъ не могутъ вызвать желанія имъ подражать. Время сдѣлало многое въ дѣлѣ постепенной популяризаціи имени Мусоргскаго. Но пожалуй еще больше сдѣлалъ въ этомъ смыслѣ Римскій-Корсаковъ, который, дважды проредактировавъ и заново переинструментовавъ «Бориса Годунова» (въ 1896 и 1908 г.), освободилъ, наконецъ, эту дивную музыкальную драму отъ постоянныхъ упрековъ въ техническихъ недочетахъ, и въ самомъ дѣлѣ весьма значительныхъ въ оригинальной авторской редакціи оперы. Въ этомъ-то видѣ, во второй редакціи Р.-Корсакова (съ небольшими купюрами) «Борисъ Годуновъ» и возобновленъ нынѣ въ Маріинскомъ театрѣ. Давно не появлялась здѣсь эта превосходная опера, но будемъ по крайней мѣрѣ надѣяться, что, однажды вновь появившись, и какъ разъ въ то время, когда интересъ къ Мусоргскому замѣтно окрѣпъ въ русскомъ обществѣ, «Борисъ Году-

новъ» долго будетъ красоваться на театральныхъ афишахъ. Здѣсь не мѣсто, конечно, входить въ разсмотрѣніе выдающихся музыкально-драматическихъ достоинствъ Бориса, замѣчательнаго своеобразія и цѣльности его общей конструкціи, очаровательной поэзіи однѣхъ сценъ, живого юмора и потрясающаго трагизма другихъ. Но мнѣ хотѣлось бы отмѣтить одну черту, высоко характерную для искусства Мусоргскаго, равно какъ и для всякаго живого и долговѣчнаго искусства вообще. Это—многозначность, многогранность звуковыхъ образовъ, та же многозначность, что нѣкогда была выдвинута извѣстнымъ Потебней для литературныхъ образовъ и идей. Какъ высокъ «потенціалъ» творческой энергіи, если рожденные ею образы одной гранью своей еще отражаютъ завѣты старомоднаго «музыкальнаго передвижничества», другой гранью уходятъ въ глубины народной мистики, третьей преломляютъ искристыя сверканія самаго свѣжаго задорнаго смѣха, а на четвертой уже брошены дерзкой рукой сѣмена, изъ которыхъ вотъ-вотъ выростутъ волшебныя культуры тепличныхъ музыкальныхъ орхидей Дебюсси и Равеля. Искусство, гдѣ грубый «натурализмъ» до того убѣдителенъ, мускулистъ, стереоскопиченъ, что почти пугаетъ своей яркостью, почти фантастиченъ; гдѣ мистическій идеализмъ до того углубленъ, что дѣлается какъ бы непосредственно-осязаемымъ въ звукахъ,—искусство способное одинаково захватить и Стасова, и Скрябина, и Дебюсси—вотъ стихія Мусоргскаго и вотъ широчайшія границы ея «многозначности».

Въ первый разъ по возобновленіи «Борисъ Годуновъ» поставленъ на Маріинской сценѣ 6-го января и въ теченіе весенней половины сезона данъ 6 разъ въ такомъ составѣ исполнителей: Борисъ Годуновъ—гг. Шаляпинъ (два спектакля), Андреевъ 1; царевичъ Ѳедоръ—г-жа Тугаринова; Ксенія—г-жи Коваленко, Гвоздецкая; мамка Ксеніи—г-жа Панина; князь Шуйскій—г. Андреевъ 2; Щелкаловъ—г. Лосевъ; Пименъ—гг. Касторскій, Павловъ; Самозванецъ—гг. Севастьяновъ, Большаковъ; Марина Мнишекъ—г-жи Петренко, Марковичъ; Рангони—г. Боссэ; Варлаамъ—гг. Серебряковъ, Бѣлянинъ; Мисаилъ—г.—Угриновичъ (на одномъ спектаклѣ по болѣзни артиста его замѣнилъ г. Чупрынниковъ); хозяйка корчмы—г-жи Збруева, Захарова;

юродивый—гг. Александровичъ. Чупрынниковъ; приставъ Никитичъ—гг. Бѣлянинъ, Григоровичъ; ближній бояринъ—гг. Арсеньевъ, Кравченко; Хрущовъ—г. Ивановъ; Ловицкій—г. Преображенскій; Черняковскій—г. Маркевичъ; крестьянинъ Митюха—г. Пустовойтъ; крестьянка—г-жа Дювернуа. Опера шла подъ управленіемъ г. Коутса. Сценическая постановка—г. Мейерхольда; декораціи, костюмы и бутафорія—по рисункамъ художника Головина.

Изъ оперъ Римскаго-Корсакова мѣсто прошлогодней благоухающей «Снѣгурочки» въ послѣднемъ сезонѣ заняли возобновленныя «Майская Ночь» и «Сказаніе о градѣ Китежѣ»—контрастъ значительный и не скажу, чтобы къ значительному вреду для первой оперы. Правда, по сравненію съ изощреннымъ стилемъ письма въ сказаніи музыкальная рѣчь композитора въ «Майской ночи» представляется нѣсколько наивной, простоватой и сильно опирающейся на многоразличныя чужія вліянія. Но чистая искренняя поэзія, овѣвающая собою лучшія страницы «Майской ночи»—а такихъ въ ней очень много—все же заявляетъ о себѣ очень опредѣленно, хотя и нигдѣ не достигаетъ той сосредоточенности, упоительности и звуковой обаятельности, какъ въ «Китежѣ». Впрочемъ, обѣ оперы слишкомъ различны по основнымъ своимъ настроеніямъ, по общему своему художественному смыслу, чтобы допускать прямое сравненіе, и милая красивая фантастика 3-го акта «Майской ночи» представляетъ въ крайнемъ случаѣ лишь скромный бутонъ тѣхъ райскихъ цвѣтовъ музыкально-религіознаго мистицизма, что великій композиторъ возрастилъ впослѣдствіи въ краскахъ въ сто кратъ богатѣйшихъ на волшебныхъ странахъ русскаго Монсальвата.

«Майская ночь», впервые поставленная въ Маріинскомъ театрѣ 9 января 1880 г., въ первый разъ по возобновленіи дана 12 октября и шла всего 12 разъ въ теченіе сезона. Составъ исполнителей слѣдующій: Голова—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Левко—гг. Смирновъ (въ трехъ спектакляхъ), Большаковъ, Александровичъ; свояченица—г-жи Збруева, Захарова; Ганна—г-жи Петренко, Марковичъ; писарь—г. Маркевичъ; винокуръ—гг. Угриновичъ, Андреевъ 2; Каленикъ—гг. Шароновъ, Андреевъ 1; панночка—г-жи Коваленко, Гвоздецкая; насѣдка—г-жи Слатина, Иванова; воронъ—

г-жа Дюверну; мачеха—г-жи Панина, Ланская, Клюкина. Опера разучена г. Малько, подъ управленіемъ котораго и шла на всѣхъ спектакляхъ. Сценическая постановка г. Мельникова. Новыя декораціи по эскизамъ г. Коровина. Танцы поставлены балетмейстеромъ г. Горскимъ. Тому же г. Коровину принадлежатъ новые костюмы и декораціи «Сказанія о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи». Опера эта въ первый разъ по возобновленіи представлена 12-го ноября (впервые поставлена на Маріинской сценѣ 7 февраля 1907 г.) и дана въ истекшемъ сезонѣ всего 10 разъ. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: князь Юрій—гг. Филипповъ, Павловъ; княжичъ Всеволодъ—гг. Большаковъ, Лабинскій; Февронія—г-жи Черкасская, Николаева; Гришка-Кутерьма—г. Ершовъ; Ѳедоръ Поярковъ—гг. Андреевъ 1, Смирновъ, Шароновъ; отрокъ—г-жи Марковичъ, Панина; лучшіе люди—гг. Андреевъ 2, Арсеньевъ, Преображенскій; гусляръ—гг. Лосевъ, Шароновъ; медвѣдчикъ—г. Угриновичъ; нищій-запѣвало—г. Пустовойтъ; Бѣдяй—г. Бѣлянинъ; Бурундай—гг. Серебряковъ, Григоровичъ; Сиринъ—г-жи Катульская, Коваленко; Алконостъ—г-жи Петренко, Захарова. Оркестровъ дирижировалъ большей частью г. Коутсъ, два раза г. Блуменфельдъ.

«Князь Игорь» Бородина, композитора, который по преобладанію мощнаго эпическаго элемента въ его музыкѣ и по законченности музыкальныхъ формъ является въ отечественномъ искусствѣ однимъ изъ лучшихъ наслѣдниковъ Глинки, данъ всего 7 разъ (изъ нихъ одинъ разъ взамѣнъ несостоявшагося, по болѣзни г. Собинова, представленія «Риголетто»). Первое представленіе этой классической оперы состоялось въ Маріинскомъ театрѣ 23-го октября 1890 г., т. е. вскорѣ послѣ того, какъ Римскій-Корсаковъ и Глазуновъ привели въ порядокъ «Игоря», оставшагося за скоропостижной смертью автора (1887) неоконченной. Первое по возобновленіи представленіе оперы состоялось 22 сентября 1909 г., причемъ новыя декораціи и костюмы по рисункамъ г. Коровина, а въ особенности великолѣпная постановка половецкихъ танцевъ, принадлежащая г. Фокину, возбудили въ свое время не мало самыхъ искреннихъ восторговъ публики и критики.

Первый спектакль минувшаго сезона, состоявшійся 17 сентября, былъ 18-мъ спектаклемъ по возобновленіи оперы позапрошлой осенью. Распредѣленіе ролей по артистамъ слѣдующее: князь Игорь—гг. Андреевъ 1, Шароновъ; Ярославна — г-жи Валицкая, Николаева; няня Ярославны — г жи Иванова, Дювернуа; Владиміръ Игоревичъ—гг. Большаковъ, Лабинскій, Александровичъ; Владиміръ Ярославичъ—гг. Шаляпинъ (2 раза), Смирновъ; ханъ Кончакъ—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Кончаковна—г-жи Збруева, Петренко; половецкая дѣвушка—г-жи Панина, Носилова; Овлуръ—г. Андреевъ 2; Скула—гг. Лосевъ, Павловъ, Бухтояровъ; Ерошка—гг. Чупрынниковъ, Угриновичъ; оркестромъ дирижировали гг. Блуменфельдъ и Малько (по болѣзни Блуменфельда его одинъ разъ замѣнилъ г. Крушевскій).

Новинка сезона «Капитанская дочка» Кюи (въ 4 дѣйствіяхъ и 8 картинахъ; либретто выработано по повѣсти Пушкина), впервые поставленная на Маріинской сценѣ 14 февраля 1910 г. въ прощальный бенефисъ заслуженнаго артиста Императорскихъ театровъ О. О. Палечека (артистъ этотъ, нынѣ покинувшій сцену, прослужилъ на ней 40 лѣтъ), и дана еще два раза— 16 и 20 февраля. Такое малое количество спектаклей и скептическое отношеніе къ «Капитанской дочкѣ» большей части публики и критическое— прессы невольно ставитъ передъ нами вопросъ: почему ни одна изъ оперъ Кюи нигдѣ и никогда не можетъ завоевать себѣ болѣе или менѣе прочныхъ симпатій и успѣха? Еще прежде, когда «новая русская школа», къ которой принадлежалъ Кюи, была дѣйствительно новой и даже казалась многимъ какой-то чудовищной гидрой, готовой своимъ тлетворнымъ дыханіемъ погубить музыкальное искусство на Руси, отрицательное отношеніе къ музыкѣ Кюи можетъ быть объяснено непониманіемъ ея. Но вѣдь Кюи въ дальнѣйшемъ никогда не усложнялъ своего творчества, напротивъ, во многихъ отношеніяхъ онъ скорѣе пошелъ на встрѣчу требованіямъ массъ, упростивъ фактуру своего письма, низведя аріозно-декламаціонное пѣніе до салонно-мелодичныхъ романсныхъ формъ. Съ другой стороны, и современная публика, нерѣдко умѣющая наслаждаться Мусоргскимъ и Р.-Корсаковымъ, уже далека отъ публики 60—70-хъ годовъ прошлаго столѣтія. А между





Г-жа РЫЖОВА ВЪ РОЛИ АНФИСЫ и г. РЫЖОВЪ ВЪ РОЛИ АРИСТИДА БИНЕВИЧА.
„ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ" П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

тѣмъ, отношеніе къ оперному творчеству Кюи осталось прежнимъ, пожалуй даже ухудшилось, потому что прежде не только пренебрегали композиторомъ, но онъ имѣлъ и своихъ, правда немногочисленныхъ, но за то ярыхъ поклонниковъ въ лицѣ большинства представителей стасовско-балакиревскаго кружка; нынѣ же оперы Кюи встрѣчаютъ одно холодное равнодушіе. Діонисовскіе элементы оперъ Кюи давно померкли, а въ новѣйшихъ, какъ недавно поставленная «Капитанская дочка», и совсѣмъ отсутствовали, можно думать съ самаго ихъ зачатія въ творческой фантазіи композитора, а Аполлона что-то не видать. Аполлонъ погибъ въ пучинѣ противорѣчій между талантомъ композитора и его неудачнымъ примѣненіемъ, между органической способностью къ изящной лирикѣ и желаніемъ во что бы то ни стало писать сильно драматическую музыку. Какое-то хроническое художественное самонепониманіе, вотъ въ чемъ главная причина малой убѣдительности, малой увлекательности, малаго успѣха оперной музыки Кюи. И въ «Капитанской дочкѣ» повторена та же принципіальная ошибка, оттого и достигнуты тѣ же практическіе результаты, весьма мало утѣшительные какъ для автора, такъ и для публики. Было бы несправедливо совсѣмъ отрицать художественное значеніе «Капитанской дочки». Напротивъ, въ ней есть много прекрасныхъ отдѣльныхъ страницъ, много красиваго пѣнія, въ ней даны превосходные образцы ловкой, остроумной, талантливой музыкальной декламаціи, но въ цѣломъ... впрочемъ, нужно ли характеризовать цѣлое? Кюи въ роли музыкальнаго воплотителя мрачной пугачевщины—кому изъ лицъ, хоть поверхностно знакомыхъ съ его музыкой, подобная роль нашего маститаго композитора не покажется a priori тѣмъ, что въ логикѣ называется contradictio in adjecto?..

«Капитанская дочка» разучена г. Направникомъ, который и дирижировалъ оркестромъ на всѣхъ трехъ спектакляхъ. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: Императрица Екатерина Великая—г-жа Аксакова; Гриневъ-отецъ—гг. Касторскій, Бѣлянинъ; Авдотья Васильевна—г-жа Николаева; Гриневъ-сынъ—гг. Лабинскій, Александровичъ; Савельичъ—г. Лосевъ; Дорофей—гг. Андреевъ 2, Угриновичъ; Потапъ—гг. Преображенскій, Григоровичъ;

вожатый (Пугачевъ)—гг. Шароновъ, Боссэ; комендантъ Мироновъ—г. Филипповъ; Василиса Егоровна—г-жи Збруева, Захарова; Маша—г-жи Больска, Гвоздецкая; Швабринъ—г. Смирновъ; поручикъ Жарковъ—гг. Чупрынниковъ, Угриновичъ; урядникъ Максимычъ—г. Ивановъ; ефрейторъ—г. Пустовойтъ; запѣвало Чумаковъ—гг. Александровичъ, Арсеньевъ.

Необходимо, кстати, отмѣтить. что постановка «Капитанской дочки» явила собою первый въ исторіи русской оперы случай появленія на сценѣ лица, принадлежащаго къ фамиліи нынѣ Царствующаго Дома.

Изъ оперъ Чайковскаго давались неизмѣнныя фаворитки русской сцены «Пиковая дама» и «Евгеній Онѣгинъ». Къ нимъ прибавился въ минувшемъ сезонѣ «Мазепа», обычно чередующійся въ репертуарѣ Маріинскаго театра съ «Черевичками», и, надо сказать, сильно имъ уступающій. Въ «Мазепѣ» Чайковскій повторилъ ошибку Кюи. Будучи лирикомъ по натурѣ, авторъ «Онѣгина» вдругъ вздумалъ искусственно спустить блѣдныя драматическія краски своей палитры до крайней степени, взявъ сюжетомъ для своей оперы Пушкинскую поэму, по драматизму многихъ сценъ своихъ не уступающую повѣсти, использованной Кюи. Въ результатѣ—опера неровная, мѣстами красивая, мѣстами грубая, мѣстами просто безсильная и вялая. И даже знаменитый монологъ о трехъ кладахъ и симфоническій антрактъ, изображающій Полтавскій бой, вышли очень посредственны по самой музыкѣ, и если могутъ иногда производить сильное впечатлѣніе, то исключительно лишь благодаря артистизму вокальнаго и оркестроваго исполненія.

«Мазепа», впервые поставленный въ Петербургѣ 7 февраля 1884 г., 3-го сентября 1910 г. данъ былъ въ 35-й разъ. Всѣхъ спектаклей за сезонъ состоялось 6. Роль Мазепы исполняли гг. Тартаковъ и Смирновъ. Партія Кочубея поручена гг. Шаронову и Андрееву 1. Въ роли Любови выступали г-жи Славина и Марковичъ; въ роли Маріи—г-жи Черкасская и Валицкая; Андрея—гг. Давыдовъ и Большаковъ; Орлика—гг. Филипповъ и Григоровичъ; Искры—гг. Андреевъ 2 и Ивановъ; пьянаго казака—г. Угриновичъ. Капельмейстеръ—г. Блуменфельдъ (на всѣхъ 6 спектакляхъ).

«Пиковая дама» шла 31 августа 1910 г. въ 155 разъ со дня первой постановки въ Маріинскомъ театрѣ (7 декабря 1890 г.). Составъ участвующихъ такой: Германъ—гг. Давыдовъ, Севастьяновъ, Большаковъ; Томскій—гг. Шароновъ, Тартаковъ; Елецкій—гг. Лосевъ, Залевскій; Чекалинскій—г. Угриновичъ; Суринъ—г. Григоровичъ; Чаплинскій, онъ же распорядитель—г. Ивановъ; Нарумовъ—г. Преображенскій; графиня—г-жи Славина, Збруева; Лиза—г-жа Гвоздецкая (на одномъ спектаклѣ по болѣзни замѣненная г-жей Валицкой); Полина—г-жи Марковичъ, Петренко, Аксакова; гувернантка—г-жи Панина, Ланская; горничная Маша—г-жа Дювернуа. Въ интермедіи «Искренность пастушки» участвовали: Прилѣпа—г-жи Слатина, Иванова; Миловзоръ—г-жи Аксакова, Носилова, Тугаринова; Златогоръ—г. Маркевичъ. Дирижеръ—г. Направникъ, одинъ разъ, на спектаклѣ, данномъ взамѣнъ «Сказанія» Р.-Корсакова, подъ предполагавшимся управленіемъ г. Коутса, внезапно заболѣвшаго. «Пиковая дама» шла подъ управленіемъ г. Крушевскаго. Всѣхъ спектаклей за сезонъ состоялось 6.

«Евгеній Онѣгинъ», 25-лѣтіе сценическаго существованія котораго въ Маріинскомъ театрѣ исполнилось въ октябрѣ 1909 г., поставленъ былъ въ теченіе сезона 1910—1911 г. 11 разъ, причемъ первое въ сезонѣ представленіе оперы 21 сентября 1910 г. было 302-мъ со времени первой постановки. Опера давалась при слѣдующемъ распредѣленіи вокальныхъ силъ: Марина—г-жа Панина; Татьяна—г-жи Вольска, Кузнецова, Фигнеръ; Ольга—г-жи Захарова, Тугаринова; Филипьевна—г-жи Славина, Петренко, Збруева (на одномъ спектаклѣ по болѣзни замѣненная г-жей Захаровой); Евгеній Онѣгинъ—гг. Смирновъ, Андреевъ 1, Каракашъ (дебютантъ—принятъ на Маріинскую сцену); Ленскій—гг. Собиновъ (3 спектакля), Смирновъ (на спектаклѣ, данномъ взамѣнъ «Риголетто»), Лабинскій, Давыдовъ; князь Греминъ—гг. Касторскій, Филипповъ, Боссэ; ротный—г. Преображенскій; Трике—гг. Титовъ, Андреевъ 2; Зарѣцкій—гг. Лосевъ, Маркевичъ; крестьянинъ—гг. Арсеньевъ, Денисовъ. Дирижеры—гг. Направникъ, Крушевскій, Малько.

Изъ оперъ «школы» Чайковскаго только «Дубровскій» Направника прочно держится въ репертуарѣ Маріинскаго театра. Въ прошломъ сезонѣ

опера эта дана 4 раза (на спектаклѣ 3 октября опера была представлена въ 87-й разъ со времени первой ея Петербургской постановки въ 1895 г.). «Дубровскій» шелъ при нижеслѣдующемъ составѣ участвующихъ: Андрей Дубровскій—гг. Боссэ, Серебряковъ; Владиміръ Дубровскій—гг. Ростовскій (дебютантъ), Давыдовъ, Большаковъ; Троекуровъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Маша Троекурова—г-жи Фигнеръ, Черкасская, Кузнецова; Таня—г-жа Коваленко; князь Верейскій—г. Шароновъ; дама—г-жа Дювернуа; Дефоржъ—г. Андреевъ 2; исправникъ—г. Маркевичъ; засѣдатель—г. Григоровичъ; Шабашкинъ—г. Угриновичъ; приказные—гг. Ивановъ и Гулевичъ; Егоровна—г-жи Збруева и Петренко; Архипъ—г. Преображенскій; Гришка—г. Кравченко; Антонъ—г. Маркевичъ; оркестръ на всѣхъ спектакляхъ подъ управленіемъ автора оперы.

Изъ прочихъ оперъ русскихъ композиторовъ давалась «Корделія» Соловьева 2 раза и «Демонъ» Рубинштейна 7 разъ. Представленіе «Корделіи» 19 ноября ознаменовало собой 25-лѣтіе со времени первой постановки этой оперы на Маріинской сценѣ. Привожу распредѣленіе ролей: Югурта Сарачини—гг. Филипповъ, Григоровичъ; Корделія—г-жи Фигнеръ, Гвоздецкая; Уберта—г-жи Славина, Петренко; Андреино—г-жа Ланская; Орсо—гг. Андреевъ 1, Смирновъ; Угоне—гг. Лосевъ, Преображенскій; епископъ—г. Серебряковъ; монахъ—г. Ивановъ. Постановка г. Палечека; дирижеръ—г. Крушевскій.

«Демонъ» 5 октября былъ представленъ въ 230-й разъ со дня первой постановки (13 января 1875 г.) въ Маріинскомъ театрѣ. Опера шла въ такомъ составѣ участвующихъ: князь Гудалъ—гг. Боссэ, Бѣлянинъ; Тамара—г-жи Кузнецова, Гвоздецкая; няня Тамары—г-жи Панина, Ланская; князь Синодалъ—гг. Андреевъ 2, Лабинскій, Александровичъ, Смирновъ (одинъ спектакль при его участіи); старый слуга—гг. Григоровичъ, Пустовойтъ; гонецъ князя Синодала—гг. Угриновичъ, Денисовъ; Демонъ—гг. Андреевъ 1, Смирновъ, Тартаковъ, Каневскій (дебютантъ), Догонадзе (дебютантъ); Геній добра—г-жи Петренко, Захарова, Носилова. Дирижеры оркестра—гг. Бернарди и Коутсъ. Декораціи первыхъ пяти картинъ—

г. Коровина, двухъ послѣднихъ—г. Головина; костюмы по рисункамъ г. Коровина.

Иностранный репертуаръ Маріинскаго театра почти не отличался отъ репертуара 1909—1910 г. и въ общемъ можетъ быть разбитъ на двѣ группы: 1) оперы Вагнера, 2) всѣ прочія оперы. Чтобы такое дѣленіе не показалось слишкомъ тенденціознымъ, сдѣлаю къ нему тоже двѣ оговорки: 1) «Тангейзера» и «Лоэнгрина» можно съ успѣхомъ отчислить отъ первой группы и отнести къ «прочимъ» операмъ; 2) среди этихъ «прочихъ» оперъ есть, во всякомъ случаѣ, произведенія, достойныя всяческаго вниманія и уваженія.

«Карменъ», отчасти «Лакмэ», отчасти «Аида» и обѣ оперы Гуно, эти вещи по музыкальной значительности своей смѣло могутъ быть сопоставлены съ «Тангейзеромъ» и «Лоэнгриномъ», и насколько вся эта искусственная группа кажется мелкой и блѣдной при сравненіи съ «Тристаномъ» и «Нибелунговымъ перстнемъ», настолько та же группа въ свою очередь выше, ярче и музыкально богаче старомодныхъ раннихъ оперъ Верди и блестящаго пустословія Мейерберовскихъ «Гугенотъ». «Травіата», «Риголетто», «Гугеноты», «Фаворитка» (одно время предполагавшаяся къ постановкѣ въ Маріинскомъ театрѣ), вотъ это—настоящія старухи «дряхлыя, сѣдыя, съ горбомъ, съ трясучей головой—печальной ветхости картина»... Недавно истекшее 10-лѣтіе со дня смерти Верди († 14 января 1901) заставляетъ съ признательностью вспомнить о заслугахъ этого во всякомъ случаѣ замѣчательнаго композитора, который отъ своихъ Oberto, Ernani, Trovatore до Аиды, Отелло и Фальстафа продѣлалъ эволюцію не многимъ меньшую, чѣмъ Вагнеръ отъ «Фей», «Запретной любви» и «Ріенціи» до «Тристана», «Нибелунгова перстня» и «Парсифаля». Но эта та огромная эволюція и дастъ намъ наилучшее представленіе о главномъ «горбѣ» старыхъ оперъ Верди,—«горбѣ», который, какъ это ни странно, является не только причиной художественной малоцѣнности староитальянскихъ оперъ (включая сюда и сходныя по манерѣ оперы Мейербера и раннія оперы Вагнера), но и единственнымъ raison d'être до нынѣ не убывающей популярности мно-

гихъ изъ нихъ. Основной «горбъ» этой музыки, главная однобокость ея—въ исключительномъ абсолютномъ устремленіи и сосредоточеніи всего музыкальнаго смысла произведенія въ мелодіи; при чемъ для доставленія ей господствующаго значенія композиторъ не брезгаетъ никакими средствами, не стѣсняется низводить оркестръ до роли послѣдняго лакея пѣвцовъ и пѣвицъ и повышать обольстительность мелодическаго тѣла своей оперы, цинически прибѣгая къ помощи совершеннаго его обнаженія отъ какихъ либо покрововъ истинной красоты. Горбъ развивается и поглощаетъ собою весь живой организмъ художественнаго созданія. Остается одинъ «горбъ», который, однако, благодаря—надо въ этомъ сознаться—неистощимой мелодической изобрѣтательности Верди, Мейербера (и въ особенности Россини), не только живетъ своей особой односторонней жизнью, но даже по внѣшнимъ контурамъ своимъ временами походитъ на подлинное твореніе искусства. Вагнеръ и «Новая русская школа» возстановили, или лучше сказать, установили нормальный порядокъ вещей и своей дѣятельностью вскрыли истинный характеръ извращенныхъ музыкальныхъ отношеній, господствовавшихъ въ операхъ Верди и Мейербера; Верди даже принесъ въ «Аидѣ» и «Отелло» личное чистосердечное раскаяніе въ грѣхахъ молодости. Однако, школьное значеніе этихъ «грѣховъ», даже у композиторовъ до конца дней своихъ предававшихся мелодическому распутству съ какой-то, если можно такъ выразиться, принципіальной безпринципностью художественныхъ вкусовъ (Мейерберъ)—очень велико. Тератологія въ иныхъ случаяхъ оказываетъ незамѣнимыя услуги нормальной анатоміи и физіологіи. И обстоятельное штудированіе горбатой, но какъ разъ по мѣрѣ своей горбатости всегда идеально *вокализованной* музыки Верди и Мейербера, такъ же обязательно для каждаго пѣвца и пѣвицы, какъ необходимо для каждаго композитора, скажемъ, изученіе партитуръ Р. Штрауса, гдѣ вѣдь тоже наблюдается нерѣдко гипертрофія оркестровки надъ оркеструемымъ, гдѣ не мало ординарной и даже прямо слабой музыки, но всегда идеально *инструментованной*. Переходя къ фактическому обзору «прочихъ оперъ» въ репертуарѣ Маріинскаго театра, я не буду болѣе

останавливаться на отдѣльныхъ характеристикахъ каждой изъ нихъ, но позволю себѣ лишь незначительную «тенденціозность» въ перечнѣ ихъ, который постараюсь провести въ порядкѣ убывающихъ степеней художественной ихъ цѣнности. Имѣющая при этомъ сказаться на обзорѣ неизбѣжная окраска его въ цвѣта моихъ личныхъ вкусовъ, въ данномъ случаѣ совершенно безобидна, ибо изложенію фактовъ она не повредитъ, а установленію какихъ угодно иныхъ мысленныхъ перетасовокъ матеріала со стороны каждаго читателя и сообразно его частнымъ вкусамъ не помѣшаетъ (если только подобное занятіе его способно вообще заинтересовать).

«Карменъ» Бизе 16 ноября дана въ 168 разъ со времени первой постановки и въ 21-й со времени того ея возобновленія въ позапрошломъ сезонѣ (декораціи, костюмы и бутафорія по рисункамъ г. Головина), въ условіяхъ котораго дается нынѣ эта знаменитая опера, которая нѣкогда оказалась способной замѣстить въ кругу музыкальныхъ вкусовъ Ницше свободную вакансію, ранѣе занятую музыкальными драмами Вагнера. «Карменъ» дана всего 3 раза въ сезонѣ при слѣдующемъ составѣ артистическихъ силъ: Карменъ—г-жа Фигнеръ; Донъ-Хозе—гг. Севастьяновъ, Большаковъ (назначенный однажды къ исполненію этой партіи г. Давыдовъ по болѣзни артиста былъ замѣненъ г. Большаковымъ); Эскамильо—г. Андреевъ 1; Данкайро—г. Лосевъ; Ремендадо—г. Чупрынниковъ; Цунига—г. Преображенскій; Моралэсъ—г. Маркевичъ; Микаэла—г-жи Коваленко, Бронская (вновь принятая въ 1910 г. на Маріинскую сцену артистка); Фраскита—г-жи Иванова, Слатина; Мерседесъ—г-жи Панина, Аксакова. Сценическая постановка—г. Шкафера. Капельмейстеръ—г. Малько.

«Лакмэ» Делиба 2 сентября дана въ 37-й разъ со времени первой постановки въ 1902 г. и шла 9 разъ въ такомъ составѣ участвующихъ: Джеральдъ—гг. Смирновъ (въ трехъ спектакляхъ), Большаковъ, Лабинскій; Фридрихъ—г. Лосевъ; Нилаканта—гг. Сибиряковъ, Боссэ, Шароновъ, Касторскій, Мельникъ (дебютантъ); Хаджи—гг. Александровичъ, Арсеньевъ; предсказатель—г. Маркевичъ; китайскій продавецъ—г. Угриновичъ; Куро-

варъ—г. Пустовойтъ; Лакмэ—г-жи Катульская, Бронская, Макарова, Корсова (артистка Парижской комической оперы, пѣла въ двухъ апрѣльскихъ спектакляхъ); Маллика—г-жи Панина, Носилова; Элленъ—г-жи Слатина, Иванова; Роза—г-жи Иванова, Дювернуа; мистрисъ Бентсонъ—г-жи Тугаринова, Панина; дирижеръ—г. Бернарди.

«Аида» Верди 6 сентября дана въ 179 разъ со дня первой постановки въ Маріинскомъ театрѣ (6 января 1866 г.) и шла 9 разъ. Составъ исполнителей: царь—гг. Григоровичъ, Преображенскій; Амнерисъ—г-жи Петренко, Марковичъ; Аида—г-жи Валицкая, Николаева, Роза Феаръ (три спектакля съ участіемъ этой превосходной французской пѣвицы); Радамесъ—гг. Виттинъ, Ростовскій (дебютантъ), Севастьяновъ, Алчевскій (въ двухъ спектакляхъ съ Розой Феаръ); Рамфисъ—гг. Боссэ, Павловъ; Амонасро—гг. Тартаковъ, Смирновъ, Андреевъ 1; гонецъ—г. Ивановъ; жрица—г-жа Иванова. Дирижеръ—г. Коутсъ (на одномъ спектаклѣ—г. Крушевскій).

Опера «Ромео и Джульетта» Гуно 24 сентября дана въ 87-й разъ и шла всего 6 разъ при участіи слѣдующихъ артистовъ труппы: Джульета—г-жи Бронская-Макарова, Кузнецова, Роза Феаръ (въ одномъ спектаклѣ), Владимірова (дебютантка, весьма успѣшно сдавшая экзаменъ и принятая на Маріинскую сцену съ сезона 1911—1912 г.); Ромео—гг. Алчевскій (на 3 спектакляхъ), Смирновъ (2 спектакля), Собиновъ (1 спектакль); Стефано—г-жи Марковичъ, Ланская, Носилова; Меркуціо—гг. Тартаковъ, Залевскій; Парисъ - г. Маркевичъ; братъ Лоренцо—гг. Касторскій, Боссэ, Сибиряковъ; Капулето—г. Лосевъ; Тебальдо—г. Александровичъ; герцогъ Веронскій—г. Григоровичъ; Бенволіо—г. Ивановъ; Гертруда—г-жа Панина; Грегоріо—г. Титовъ. Дирижеръ—г. Крушевскій.

«Фаустъ» Гуно шелъ 15 октября въ 355-й разъ со времени перваго появленія своего на Маріинской сценѣ (15 сентября 1869 г.) и былъ данъ въ теченіе сезона 11 разъ въ такомъ составѣ участвующихъ: Фаустъ—гг. Смирновъ (въ 3 спектакляхъ), Лабинскій, Виттингъ; Мефистофель—гг. Шаляпинъ (на 2 спектакляхъ), Боссэ, Сибиряковъ, Макаровъ (дебютантъ); Валентинъ—гг. Тартаковъ, Андреевъ 1, Смирновъ, Залевскій; Вагнеръ—

19  11

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 28-го ФЕВРАЛЯ.

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ:

въ первый разъ:

КАШТЕЛЯНСКІЙ МЕДЪ.

Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, соч. Іосифа Крашевскаго,
переводъ В. Б

Декораціи работы **г. Гуняшева.**

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Варвара Сулимирская, вдова Чесника Сулимирскаго	г-жа Яблочкина.
Панна Марта, ловчанка, ея родственница	г-жа Косарева
Пани Гурская, изображающая княгиню Бамберлинкъ	г-жа Лешковская.
Ротмистръ Каніова, конфедератъ	г. Рыжовъ.
Яцекъ Солодуха, резидентъ и тотумфацкій пани Сулимирской	г. Правдинъ.
Кашперъ Петрилло, изъ Заблоція	г. Падаринъ.
Гжэсь Стонка, слуга	г. Васенинъ.
Рузя, горничная	г-жа Юдина.
Гайдукъ	экст. Вишневскій.
Войтекъ	г. Лавинъ.

Дѣйствіе происходитъ въ домѣ пани Сулимирской во времена Августа II.

Постановка режиссера **И. С. Платона.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп А А Левенсонъ.
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

г. Маркевичъ; Маргарита—г-жи Кузнецова, Больска, Бронская-Макарова, Роза Феаръ (въ 1 спектаклѣ); Зибель—г-жи Аксакова, Маркевичъ, Тугаринова; Марта—г-жи Панина, Тугаринова; дирижеры—гг. Коутсъ, Бернарди (два раза—г. Крушевскій).

«Манонъ» Масснэ 2 ноября дана въ 15-й разъ по возобновленіи (1907 г.) и шла всего 2 раза. Въ роли «Манонъ» подвизалась, какъ всегда, г-жа Кузнецова. Партія Леско поручена г. Шаронову, Де-Гріе—г. Смирнову; въ остальныхъ роляхъ выступали: Де-Гріе-отецъ—гг. Филипповъ, Григоровичъ; Гійо де-Морфонтень—гг. Титовъ, Андреевъ 2; Де Бретиньи—г. Лосевъ; Пуссэтта—г-жи Слатина, Иванова; Жавотта и Розалинда—г-жа Дювернуа; Розетта—г-жа Панина; хозяинъ гостинницы—г. Преображенскій; товарищи Леско—гг. Ивановъ и Маркевичъ; конвойный сержантъ и полисменъ—г. Пустовойтъ; игроки—гг. Угриновичъ, Ивановъ и Кравченко; крупье—г. Маркевичъ.

«Риголетто» Верди данъ 23 ноября въ 90-й разъ (впервые—31 января 1853 г.). Опера шла 3 раза подъ управленіемъ г. Бернарди. Роль герцога исполняли гг. Собиновъ, Смирновъ, Лабинскій. Роль Риголетто—г. Тартаковъ. Въ Джильдѣ мы видѣли г-жъ Бронскую-Макарову, Катульскую, Сандру Белингъ (дебютантка). Дальнѣйшія партіи распредѣлены такъ: Спарафучиле—гг. Боссэ, Преображенскій; Магдалина—г-жи Збруева, Носилова; Джіованна—г-жа Дювернуа; Марулло—г. Титовъ; Борса—г. Ивановъ; графъ Чепрано—г. Маркевичъ; графиня Чепрано—г-жи Слатина, Ланская; пажъ—г-жа Иванова; придверникъ—г. Кравченко. Капельмейстеръ г. Бернарди.

«Травіата» Верди 10 сентября дана въ 118-й разъ со времени первой постановки (26 апрѣля 1868 г.) и шла подъ управленіемъ г. Бернарди 6 разъ за весь сезонъ. Въ партіяхъ выступали: Віолетта—г-жи Бронская-Макарова, Кузнецова, Нежданова (одинъ разъ); Флора Бервуа—г-жа Ланская; Анника—г-жи Панина, Дювернуа; Альфредъ Жермонъ—гг. Смирновъ (3 раза), Большаковъ; Гастонъ виконтъ-де Летарьеръ—гг. Арсеньевъ, Кравченко; баронъ Дюфоль—г. Маркевичъ; маркизъ д'Обиньи—г. Григоровичъ; докторъ Гринвиль—г. Лосевъ; слуга—г. Ивановъ.

Въ прошломъ и позапрошломъ сезонѣ не дававшіеся «Гугеноты» Мейербера 30 ноября, въ день бенефиса хора Императорской оперы, исполнялись въ 190-й разъ. Распредѣленіе ролей таково: Маргарита де-Валуа—г-жи Бронская-Макарова, Будкевичъ, Корсова (въ одномъ спектаклѣ), Люце (артистка частной Московской оперы); графъ Сенъ-Бри—гг. Боссэ, Касторскій; Валентина—г-жа Роза Феаръ (въ 3-хъ спектакляхъ), Ермоленко-Южина (артистка Московской Императорской оперы, пѣла въ 2-хъ спектакляхъ); графъ Неверъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Козе—г. Ивановъ; Мерю—г. Преображенскій; Таванъ—г. Угриновичъ; Рецъ—г. Пустовойтъ; Мореверъ—г. Маркевичъ; Рауль—гг. Ершовъ, Матвѣевъ, Ростовскій, Алчевскій (въ 4 спектакляхъ); Марсель—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ, Петровъ (артистъ Императорской Московской оперы); Урбанъ—г-жи Марковичъ, Коваленко; придворныя дамы—г-жи Слатина, Ланская, Панина, Иванова: пажъ Невера—г-жи Иванова, Дювернуа; Буа-Розе—г. Сафоновъ; капуцины—гг. Ивановъ, Гулевичъ, Преображенскій; дѣвушки-католички—г-жи Иванова, Слатина, Кузьмина; ночной стражъ—гг. Лосевъ, Григоровичъ. Дирижеръ—г. Направникъ (одинъ разъ г. Крушевскій). Всего «Гугеноты» даны 11 разъ. Одинъ изъ спектаклей состоялся, между прочимъ, взамѣнъ назначеннаго на 8 февраля «Тристана», по болѣзни Моттля отложеннаго... навсегда!

Оперы Вагнера были распредѣлены такъ, что каждая репертуарная опера его давалась по 4 раза, кромѣ, впрочемъ, «Тристана», въ виду болѣзни Моттля, шедшаго всего одинъ разъ, 28 января (спектакль въ пользу школъ Императорскаго женскаго Патріотическаго Общества; опера дана въ 8-й разъ по возобновленіи ея въ прошломъ сезонѣ). «Тангейзеръ» шелъ только въ осеннемъ полусезонѣ, «Лоэнгринъ»—только въ весеннемъ. 4 драмы цикла «Кольца Нибелунга» были разбиты не на 3, какъ раньше, а на цѣлыхъ 4 абонемента.

Представленіе «Тангейзера» 8 октября явилось 129-мъ со времени первой постановки его въ Маріинскомъ театрѣ (13 декабря 1874 г.). Въ отдѣльныхъ роляхъ мы видимъ: ландграфа—гг. Касторскаго, Боссэ; Тангейзера—гг. Ершова, Севастьянова; Вольфрама фонъ-Эшенбахъ—гг. Смир-

нова, Андреева 1; Вальтера фонъ-деръ Фогельвейде—гг. Александровича, Лабинскаго; Битерольфа—гг. Григоровича, Шаронова; Генриха деръ-Шрейбера—г. Иванова; Реймера фонъ-Цветеръ—г. Пустовойта; Елизаветы—г-жу Больска; Венеры—г-жъ Черкасскую, Николаеву; молодого пастуха—г-жу Носилову. Дирижеръ—г. Направникъ. Танцы и группы—въ постановкѣ Фокина

«Лоэнгринъ» 4 февраля данъ въ 123-й разъ со времени первой постановки, 3 октября 1868 г. Исполнители: Генрихъ-Птицеловъ—г. Касторскій; Лоэнгринъ—гг. Ершовъ, Лабинскій, Собиновъ (одинъ разъ); Эльза—г-жи Больска, Нежданова (на спектаклѣ-бенефисѣ оркестра Маріинскаго театра; дирижеръ—Моттль); Фридрихъ фонъ-Тельрамундъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Ортруда—г-жи Черкасская, Николаева; королевскій глашатай—г. Шароновъ; брабандскіе дворяне—гг. Угриновичъ, Маркевичъ, Ивановъ, Пустовойтъ. Оркестромъ дирижировалъ два раза г. Направникъ, разъ—г. Крушевскій.

Въ «Тристанѣ и Изольдѣ» выступали: королъ Маркъ—г. Сибиряковъ, Тристанъ—г. Ершовъ, Курвеналъ—г. Смирновъ, Мелотъ—г. Андреевъ 2, Изольда—г-жа Ермоленко-Южина; Брангена—г-жа Марковичъ; матросъ—г. Лабинскій, кормчій—г. Маркевичъ, пастухъ—г. Угриновичъ. Декораціи и костюмы по рисункамъ кн. Шервашидзе, сценическая постановка—г. Мейерхольда.

«Золото Рейна» 28 февраля дано въ 23-ій разъ (впервые опера поставлена въ 1905 г.). Опера шла при слѣдующемъ составѣ исполнителей: Вотанъ—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Доннеръ—гг. Лосевъ, Маркевичъ, Пустовойтъ; Фро—г. Александровъ; Логе—гг. Ершовъ, Давыдовъ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Миме—гг. Андреевъ 2, Чупрынниковъ; Фазольтъ—гг. Бѣлянинъ, Филипповъ, Преображенскій; Фафнеръ—гг. Серебряковъ, Григоровичъ; Фрика—г-жи Марковичъ, Петренко; Фретя—г-жи Забѣла, Ивачова, Катульская; Эрда—г-жи Збруева, Захарова. Капельмейстеръ—г. Малько.

«Валкирія» шла 6 марта въ 55-ій разъ со времени первой постановки въ 1900 г. Пѣли: Зигмундъ—гг. Ершовъ, Давыдовъ; Гундингъ—

гг. Филипповъ, Серебряковъ; Вотанъ—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Зиглинда—г-жи Больска, Гвоздецкая; Брунгильда—г-жи Фигнеръ, Валицкая; Фрика—г-жи Марковичъ, Панина; Герхильда—г-жа Слатина; Ортлинда—г-жи Коваленко, Иванова; Вальтраута—г-жа Ланская; Швертлейта—г-жи Захарова, Тугаринова; Гельмвига—г-жи Будкевичъ, Катульская; Зигруна—г-жи Иванова, Захарова; Гримгерда—г-жа Носилова; Росвейса—г-жа Панина. Дирижировали оркестромъ гг. Направникъ и Коутсъ.

«Зигфридъ» 24 марта данъ въ 25 разъ (первая постановка въ 1901 г.). Въ качествѣ исполнителей выступали: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Миме—гг. Андреевъ 2, Давыдовъ; путникъ (Вотанъ)—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Фафнеръ—гг. Бѣлянинъ, Пустовойтъ, Серебряковъ; Эрда—г-жа Збруева; Брунгильда—г-жи Черкасская, Николаева; птичка — г-жи Катульская, Коваленко, Будкевичъ. Дирижеръ — г. Коутсъ (одинъ разъ г. Малько).

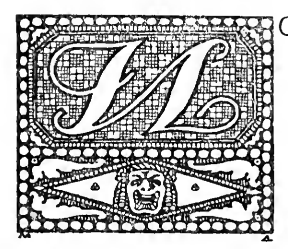
Спектакль «Гибель боговъ» 28 марта былъ 27-мъ со времени первой постановки 1903-го г. Сценическими интерпретаторами заключительнаго дня геніальной тетралогіи явились: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Гунтеръ—гг. Шароновъ, Андреевъ 1; Альберихъ—гг. Лосевъ, Преображенскій; Хагенъ—гг. Филипповъ, Павловъ; Брунгильда—г-жи Черкасская, Фигнеръ; Гутруна—г-жа Николаева; Вальтраута—г-жи Марковичъ, Петренко; 1-я норна—г-жи Панина, Тугаринова; 2-я норна—г-жи Ланская, Дювернуа; 3-я норна—г-жи Будкевичъ, Слатина; Воглинда—г-жи Коваленко и Михайлова; Вельгунда—г-жа Носилова; Флосгильда—г-жи Петренко и Тугаринова. Дирижеръ—г. Направникъ, своимъ увѣреннымъ и точнымъ исполненіемъ вагнеровскихъ партитуръ немало вообще способствовавшій подъему въ Россіи симпатій къ великой художественной личности байретскаго маэстро.

Въ заключеніе настоящаго обзора остается упомянуть объ особомъ спектаклѣ, состоявшемся въ Маріинскомъ театрѣ 29 января 1911 г. съ Высочайшаго соизволенія «на усиленіе средствъ состоящаго подъ Высочайшимъ предсѣдательствомъ Государыни Императрицы Александры Өеодоровны комитета для сбора пожертвованій въ пользу пострадавшихъ отъ

землетрясенія въ Семирѣченской области. На этомъ спектаклѣ при участіи Розы Феаръ, М. Баттистини, Л. Собинова, А. Неждановой, И. Алчевскаго, артистовъ Императорскихъ театровъ, хора Императорской оперы и Придворнаго оркестра подъ управленіемъ Г. Варлиха исполнены: увертюра къ «Динорѣ» Мейербера, 4-й актъ «Гугенотъ» его же, 2-я картина 2-го акта изъ «Евгенія Онѣгина» Чайковскаго, 2-й актъ «Лакмэ» Делиба, прологъ изъ «Паяцевъ» Леонковалло и 4-й актъ оперы «Ромео и Джульетта» Гуно.

БАЛЕТЪ.

Э. А. СТАРКА (ЗИГФРИДА).



СТЕКШІЙ балетный сезонъ прежде всего характеризовался чрезвычайнымъ повышеніемъ среди публики интереса къ танцовальному искусству,—явленіе, которое очень любопытно отмѣтить, ибо сущность его отнюдь не лежитъ въ одной только модѣ. Было время, когда посѣщать балетъ служило однимъ изъ признаковъ хорошаго тона, и тѣмъ не менѣе проникнуть въ театръ въ дни служенія Терпсихорѣ не представлялось затруднительнымъ, потому что «балетоманство» ограничивалось десятымъ рядомъ партера и ложами бельэтажа. Комплектъ публики былъ такимъ образомъ весьма однородный. Въ настоящее время увлеченіе балетомъ проникло въ самые различные слои общества, и спросъ на мѣста всѣхъ ранговъ, какіе только имѣются въ Маріинскомъ театрѣ, включительно до шестой скамейки галлереи, достигъ небывалыхъ размѣровъ. Появились требованія на абонементъ даже въ ложахъ 3-го яруса, чего раньше никогда не случалось; передъ кассой дешевыхъ мѣстъ начали выростать хвосты публики, въ прежнее время обычные лишь въ дни продажи на оперу, а на биржѣ барышниковъ балетные билеты стали котироваться по неслыханной цѣнѣ. Конечно, мода и хорошій тонъ здѣсь ровно

не причемъ. Совершается, правда, очень медленно переоцѣнка балетныхъ цѣнностей, и то, что раньше считалось лишь прихотью и ненужной роскошью, постепенно пріобрѣтаетъ значеніе такого же эстетическаго блага, какъ и всякое другое искусство. Красота, заключенная въ балетѣ, и которую только и нужно въ немъ видѣть, начинаетъ раскрываться взорамъ все большаго и большаго количества людей совершенно независимо отъ ихъ положенія въ обществѣ, ихъ взглядовъ, воспитанія, привычекъ,—явленіе вполнѣ естественное, потому что танцы въ ихъ глубочайшей сущности вовсе не есть искусство аристократическое, а наоборотъ, вполнѣ демократическое. Балетъ—царство пластическихъ формъ, и почему же этимъ формамъ должно быть отказано въ правѣ на столь же полноцѣнное существованіе, какое принадлежитъ всѣмъ остальнымъ формамъ искусства? Здѣсь даже допустима такая гипотеза: чѣмъ шире и серьезнѣе станетъ распространяться всеобщее увлеченіе танцами, осуществляющими красоту пластики, тѣмъ скорѣе, можетъ быть, наступитъ оживленіе пластическаго искусства, справлявшаго такой ослѣпительный праздникъ въ античномъ мірѣ, вспыхнувшаго яркимъ блескомъ въ счастливые дни Возрожденія и умершаго къ началу меркантильнаго XIX вѣка.

Отмѣченное сильное повышеніе интереса къ балету, вызвавшее необычайный спросъ на мѣста въ дни балетныхъ спектаклей, имѣло послѣдствіемъ крупное нововведеніе въ истекшемъ сезонѣ. Чтобы удовлетворить многочисленныя требованія новыхъ и новыхъ абонементовъ, Дирекція Императорскихъ театровъ, идя на встрѣчу этой потребности, раздѣлила прежній, состоявшій изъ 40 представленій, единственный балетный абонементъ, устроивъ вмѣсто него три, 1-й въ 20 спектаклей, и 2-й и 3-й по десяти. Составъ балетной публики сильно обновился, и вмѣстѣ съ тѣмъ явилось кое-что новое въ самомъ реагированіи зрителей на все происходящее на сценѣ. Измѣненіе во взаимоотношеніяхъ двухъ силъ, составляющихъ душу всякаго театральнаго зрѣлища,—активно-дѣйствующихъ по ту сторону рампы и пассивно-дѣйствующихъ по сю сторону, необходимо влечетъ за собою различныя перемѣны въ существѣ этого зрѣлища.

Указанное нововведеніе послѣдовало не сразу и не къ открытію сезона, потому что срокъ балетнаго абонемента истекалъ обыкновенно лишь въ ноябрѣ. Такимъ образомъ сезонъ открылся при обыкновенныхъ условіяхъ въ среду 1-го сентября 25-мъ представленіемъ абонемента, и одновременно начались гастроли заслуженной артистки Императорскихъ театровъ, О. О. Преображенской. Она выступила въ балетѣ «Ручей», придавъ этой старой постановкѣ своимъ появленіемъ исключительный интересъ. Всего гастролей г-жи Преображенской было двѣнадцать. Кромѣ «Ручья», талантливая балерина выступала въ «Тщетной предосторожности», «Испытаніи Дамиса», «Временахъ года», «Капризахъ бабочки», «Феѣ куколъ», «Раймондѣ», «Лебединомъ озерѣ» и «Египетскихъ ночахъ». Вездѣ ея танцы были явленіемъ высокаго художества, но самымъ плѣнительнымъ шедевромъ все таки оставалось «Лебединое озеро», дивное созданіе Чайковскаго. Здѣсь мало одной техники, и какимъ бы виртуознымъ блескомъ ни отличались всевозможные pas, имѣющіе свой raison d'être, пока существуетъ классическая школа танца, полное и строгое художественное впечатлѣніе не будетъ достигнуто, если въ танцахъ и мимическихъ сценахъ зритель не почувствуетъ духа музыки. Талантливая балерина такъ же совершенно должна воплощать въ ритмѣ своего тѣла чары звуковъ, какъ и музыкантъ, играющій на скрипкѣ или рояли. Танцовать Чайковскаго, выявлять черезъ безконечно смѣняющійся вихрь ритмическихъ движеній, черезъ живую пластику тѣла нѣкій поэтическій образъ, нѣжно-элегическую душу, скрытую въ музыкѣ этого привлекательнѣйшаго, особнякомъ стоящаго композитора,-- задача чрезвычайно трудная, требующая полнаго духовнаго сродства между авторомъ и исполнителемъ.

Одновременно съ гастролями г-жи Преображенской, въ другихъ спектакляхъ, шедшихъ безъ ея участія, происходило нѣчто для славы нашего балета очень важное: расцвѣтало дарованіе г-жи Карсавиной, чему значительно помогло одно случайное обстоятельство, именно отъѣздъ г-жи Павловой, которая взявъ двухгодичный отпускъ, отправилась на гастроли въ Америку, къ немалому огорченію своихъ многочисленныхъ поклонни-

ковъ; нѣкоторыя роли изъ ея репертуара были переданы г-жѣ Карсавиной, и можно прямо сказать, что, за вычетомъ гастролей г-жи Преображеской и послѣдовавшихъ за ними такихъ же выступленій г-жи Кшесинской, весь остальной сезонъ г-жа Карсавина вынесла на своихъ плечахъ. Индивидуальныя особенности ея таланта помогли ей съ полнымъ достоинствомъ выступать даже въ балетахъ, неразрывно связанныхъ съ именемъ г-жи Павловой. Первой серьезной работой явилась роль Никіи въ «Баядеркѣ», шедшей вторымъ спектаклямъ сезона, 5-го сентября, а самой значительной по своимъ художественнымъ результатамъ вышла «Жизель», которую г-жа Карсавина танцовала впервые въ отчетномъ сезонѣ 21-го ноября. Здѣсь талантливая артистка обнаружила въ 1-мъ актѣ драматическую игру, а во второмъ ея танцы отличались замѣчательной воздушностью, отчетливостью техническаго рисунка и поэзіей. Съ большимъ успѣхомъ танцовала она также въ «Эвникѣ», гдѣ отведено много мѣста чистой мимодрамѣ.

24-го октября впервые въ сезонѣ былъ данъ спектакль, составленный изъ трехъ балетовъ постановки г. Фокина: «Египетскія ночи», «Шопеніана» и «Эвника». Какъ разъ передъ этимъ произошло назначеніе г. Фокина балетмейстеромъ Императорскихъ театровъ, что явилось въ жизни нашего балета крайне важнымъ событіемъ. Балетное искусство у насъ, какъ и вездѣ въ Европѣ, даже въ центрахъ наивысшаго процвѣтанія, въ Парижѣ и Миланѣ, средоточіяхъ двухъ школъ классическаго танца, французской и итальянской, дошло до такой точки, когда уже невозможна стала его жизнь въ прежнихъ формахъ, сдѣлавшихся бездушными, сухими, скучными. Академизмъ классическихъ пріемовъ началъ превращаться въ гимнастику, въ акробатизмъ, но это уже нисколько не искусство, еще меньше танецъ, какъ выраженіе сложныхъ душевныхъ переживаній въ ритмѣ живого и прекраснаго человѣческаго тѣла. Явилась Айседора Дёнканъ и приподняла завѣсу надъ грядущимъ балетнаго искусства. А что сдѣлалъ г. Фокинъ? Онъ пошелъ по ея стопамъ. Это тѣмъ болѣе представляется смѣлымъ, что, рѣшаясь на подобный шагъ, г. Фокинъ долженъ былъ порвать со всѣмъ наслѣдіемъ своихъ предшественниковъ въ дѣлѣ постановки балетовъ,



Г—ЖА РЫЖОВА ВЪ РОЛИ ЖМИГУЛИНОЙ
И Г—ЖА НАЙДЕНОВА ВЪ РОЛИ ТАНИ
„(ГРѢХЪ ДА БѢДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТЪ"
А. Н. ОСТРОВСКОГО)
ИМПЕРАТОРСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.



Г—ЖА КОМАРОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ДАРЬИ МИХАЙЛОВНЫ
(„СВѢТЛАЯ ЛИЧНОСТЬ" Е. КАРПОВА)

отринуть весь накопленный въ теченіе длиннѣйшаго ряда лѣтъ арсеналъ техническихъ пріемовъ и замѣнить ихъ совершенно другими, болѣе соотвѣтствующими если не требованіямъ современности, потому что для нея это слишкомъ необычайно, то нѣкоторой внутренней, безсознательно проявляющейся, художественной правдѣ, которая таится въ душѣ всякаго смѣлаго и оригинальнаго творца эстетическихъ цѣнностей. Пока въ этомъ направленіи молодымъ балетмейстеромъ достигнуто еще немного, но то, что сдѣлано, какъ, напримѣръ, «Павильонъ Армиды», «Египетскія ночи», «Шопеніана», отличается тонкимъ вкусомъ, широтою замысла и поэзіей выполненія. Примѣчательно, что г. Фокинъ держится балетной миніатюры; его постановки большею частью одноактныя, рѣдко встрѣчаемъ два дѣйствія, въ полную противоположность московскому новатору, г. Горскому, предпочитающему большой масштабъ.

14-го ноября балетомъ «Талисманъ» начались гастроли заслуженной артистки Императорскихъ театровъ М. Ф. Кшесинской, которыхъ было 12. Г-жа Кшесинская, кромѣ упомянутаго балета, выступала въ «Синей бородѣ», «Эсмеральдѣ», «Конькѣ-Горбункѣ», «Дочери Фараона» и въ отрывкахъ изъ «Донъ-Кихота», «Фіаметты» и «Пахиты».

28-го ноября состоялся ежегодный бенефисъ кордебалета съ участіемъ обѣихъ балеринъ-гастролершъ, г-жи Кшесинской и г-жи Преображенской, а также г-жи Карсавиной, г. Гердта, г. Легата и другихъ выдающихся силъ нашего балета. Поставлены были «Капризы бабочки», «Арлекинада», и въ заключеніе большой дивертиссементъ.

12-го декабря произошло крупное событіе: въ этотъ день справлялъ бенефисъ за 50-лѣтнюю службу неувядаемый П. А. Гердтъ. Онъ родился въ 1844-мъ году, поступилъ на службу въ 1861-мъ. Ему было тогда 17 лѣтъ. Съ тѣхъ поръ прошло ровно полъ вѣка, поколѣнія смѣнялись за поколѣніями, а П. А. Гердтъ не только все живетъ, но и танцуетъ, до такой степени онъ полонъ силъ, бодрости, здоровья. Когда Гердтъ на сценѣ, никому и въ голову не можетъ придти, что этому артисту 67-й годъ, и не потому, что эти годы скрываются подъ румянами и бѣлилами, а

вслѣдствіе той точности, естественности, живости и пластичности каждаго движенія, которымъ могъ бы позавидовать любой танцовщикъ изъ молодыхъ. За 50 лѣтъ своей дѣятельности кому только изъ знаменитыхъ балеринъ русскихъ и иностранныхъ не служилъ Гердтъ надежнѣйшимъ кавалеромъ, пока онъ исполнялъ классическіе танцы; впослѣдствіи онъ перешелъ на танцы болѣе характерные и мимическія роли. Полувѣковой юбилей его службы искусству былъ отпразднованъ съ необычайной торжественностью; шелъ балетъ «Синяя борода», вновь поставленный балетмейстеромъ Легатъ; бенефиціантъ исполнялъ роль Синей бороды, а главную женскую роль Изоры—г-жа Кшесинская.

22-го декабря въ «Лебединомъ озерѣ» роли Одетты и Одилліи исполняла съ успѣхомъ г жа Сѣдова.

1911-й годъ очень удачно начался въ балетѣ «Эсмеральдой» 2-го января, гдѣ такъ хороша г-жа Кшесинская. Въ воскресенье, 16-го января, съ нею же шла первый разъ въ сезонѣ «Дочь фараона».

6-го февраля состоялось первое представленіе единственной новинки сезона. М. Фокинъ, вдохновившись музыкой «Карнавала» Шумана, сочинилъ одноактную пантомиму, которая и была поставлена съ декораціей Бакста и съ участіемъ самого автора—Арлекинъ, г-жи Карсавиной—Коломбина, г. Больмъ—Пьеро и др. Въ оркестровкѣ шумановскаго шедевра, сдѣланной значительно раньше, приняли участіе между другими такія музыкальныя свѣтила, какъ Римскій-Корсаковъ, Глазуновъ, Лядовъ, Черепнинъ. Публикѣ эта новая работа балетмейстера-новатора понравилась. Вмѣстѣ съ нею шли въ тотъ же вечеръ «Эвника» и впервые за отчетный сезонъ одно изъ лучшихъ произведеній Фокина «Павильонъ Армиды». «Карнавалъ» впослѣдствіи былъ повторенъ еще только два раза, 7-го и 9-го марта, но уже съ другими исполнителями главныхъ ролей, за исключеніемъ г-жи Карсавиной.

13-го февраля было другое крупное торжество: праздновала свой 20-лѣтній юбилей М. Ф. Кшесинская. Представительница чисто классическаго направленія въ искусствѣ танцевъ, она въ настоящее

время не имѣетъ соперницъ на русской сценѣ, до такой степени законченно ея мастерство и строги, прекрасны по своей чистотѣ тѣ формы, въ которыя она облекаетъ свое исполненіе. 20 лѣтъ—большой срокъ для балерины, и тѣмъ не менѣе танецъ г-жи Кшесинской ничего не потерялъ въ блескѣ своей виртуозности; послѣдняя достигла того предѣла, когда, смотря на артиста, уже совершенно не думаешь объ его искусствѣ. М. Ф. Кшесинская начала свою карьеру въ ту пору, когда центръ интереса въ нашемъ балетѣ сосредоточивался на виртуозномъ мастерствѣ разныхъ болѣе или менѣе знаменитыхъ иностранокъ, вродѣ Бріанца, Дель-Эра, Леньяни, Замбелли и др. Г-жа Кшесинская, рискнувъ выступить въ тѣхъ же роляхъ, въ которыхъ блистали именитыя иностранки, постепенно проложила путь къ полному завоеванію балетныхъ подмостковъ русскими балеринами, и Замбелли была послѣдней приглашенной изъ-за границы. Взявъ отъ итальянской школы виртуозность, отъ французской изящество, г-жа Кшесинская пропустила все это сквозь призму чисто славянской мягкости и задушевности, присоединила сюда чудесную мимику, вообще до тонкости разработала свой драматическій талантъ, и въ результатѣ получилось то прекрасное искусство, которымъ двадцать лѣтъ наслаждаются посѣтители балета. И если теперь, когда идетъ переоцѣнка всѣхъ балетныхъ цѣнностей, классическій пуантъ нуждается въ защитѣ, то нѣтъ для него адвоката болѣе краснорѣчиваго, пламеннаго и убѣдительнаго, чѣмъ г-жа Кшесинская.

Спектакль для бенефиса талантливой балерины былъ сборный: 1-е дѣйствіе «Донъ-Кихота», 3-й актъ «Пахиты» и 2-е дѣйствіе «Фіаметты». За исключеніемъ г. Фокина, въ немъ были заняты всѣ лучшія силы труппы. Этотъ же спектакль, съ замѣною «Фіаметты» 2-й картиною 2-го акта «Конька-Горбунка», былъ повторенъ въ воскресенье на масляной недѣлѣ, 20-го февраля, и тогда же закончились гастроли г-жи Кшесинской.

Въ Великомъ посту спектакли возобновились, но въ зависимости отъ распредѣленія Вагнеровскихъ абонементовъ традиціонные балетные дни, среда и воскресенье, были замѣнены другими, такъ что представленія происходили по субботамъ и понедѣльникамъ, или по вторникамъ и четвергамъ.

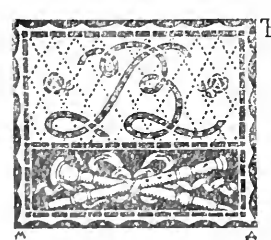
Съ отъѣздомъ г-жи Карсавиной, г. Фокина и другихъ за границу наступило затишье, которое оживили лишь гастроли московскихъ танцовщицъ. Сначала выступила въ «Тщетной предосторожности», 22-го и 27-го марта, молодая солистка г-жа Балашова, обладающая очень симпатичнымъ талантомъ лирическаго склада. На смѣну ей пріѣхала звѣзда московскаго балета г-жа Гельцеръ, танцовавшая 29-го и 31-го марта въ «Донъ-Кихотѣ». Балерина эта отличается очень большими достоинствами; техника ея полна увѣренности, рисунокъ танца чрезвычайно отчетливъ, и все исполненіе проникнуто значительной драматической выразительностью.

Послѣдніе спектакли сезона состоялись на Пасхальной недѣлѣ, 20-го и 24-го апрѣля. Оба раза шла «Баядерка» съ участіемъ г-жи Гельцеръ. Балетный сезонъ такимъ образомъ закрылся нѣсколько раньше, чѣмъ это бывало въ предыдущіе годы.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

Н. Н. ТАМАРИНА (Окулова).



Въ теченіе сезона 1910—11 гг. впервые былъ сдѣланъ опытъ приглашенія, для участія въ отдѣльныхъ спектакляхъ, извѣстныхъ артистовъ парижскихъ сценъ, въ качествѣ гастролеровъ, что дало возможность, оставаясь въ предѣлахъ бюджета труппы, ознакомить публику съ выдающимися исполнителями, которые не могли бы уѣхать изъ Парижа на продолжительный срокъ, или же, въ случаѣ приглашенія ихъ въ кадръ сезонныхъ исполнителей, потребовали бы непосильныхъ для дирекціи гонораровъ.

Стремленіе къ повышенію качества исполненія заставляло мириться съ зависимостью репертуара отъ гастролеровъ, для которыхъ ставились

пьесы съ «коронными» ролями смѣнявшихся гостей Михайловской сцены, причемъ эти пьесы иногда не являлись новинками.

Благодаря новой системѣ веденія минувшаго сезона, Петербургъ могъ увидѣть на Михайловской сценѣ такихъ крупныхъ артистовъ, какъ: г-жи Дельверъ, Сильвенъ, Женіа, Пьера, Сорель и гг. Ферoди, Сильвенъ, Ламберъ изъ театра «Comédie Française» и выдающихся артистовъ другихъ парижскихъ сценъ: г-жъ Лёли, Роджерсъ и гг. Брюле, Жанвье.

Во время сезона постоянная труппа Михайловскаго театра понесла тяжелую утрату въ лицѣ ея заслуженнаго, стараго и талантливаго артиста г. Андріе, скончавшагося скоропостижно. (Некрологъ былъ помѣщенъ въ вып. XIII «Ежегодника» 1911 г.).

Сезонъ открылся 18 сентября 1910 г. первымъ представленіемъ пьесы «Mon ami Teddy», ком. въ 3 д., Андре Ривуара (Rivoire), впервые шедшей въ Парижѣ, на сценѣ театра «Ренессансъ», въ мартѣ 1910 г. Въ пьесѣ дебютировали вновь приглашенные въ труппу артисты: г-жа Поль Андраль въ роли Маделенъ и г. Мори (Maury) въ роли Тедди (оба изъ театра «Водевиль») и г. Генри Гарригъ (Garrigues) въ роли Бертена, изъ театра «Одеонъ». Въ прочихъ роляхъ выступили г-жи Дюксъ, Медаль, Фонтанжъ, г. Делормъ и др. Пьеса Ривуара - салонная изящная комедія, наиболѣе удачные первые два акта которой даютъ «исторію одного развода». Герой пьесы, американецъ Тедди (г. Мори) – enfant terrible, не задумывающійся «рѣзать правду-матку», даже передъ тѣми, кого она шокируетъ; Тедди энергиченъ, настойчивъ и умѣетъ добиться того, чего хочетъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ онъ еще и веселъ и вноситъ веселье всюду, куда приходитъ. Роль даетъ богатый матеріалъ для актера и требуетъ отъ исполнителя тонкаго комизма, игры «haute école». Тедди разводитъ съ сухимъ - карьеристомъ мужемъ (г. Делормъ) и спасаетъ отъ пустого ловеласа (г. Гарригъ) юную, искреннюю и жизнерадостную Маделенъ (г-жа Андраль). Много жизненнаго юмора въ роли добродушнаго папаши (г. Андріе). Въ комедіи, попутно съ развитіемъ фабулы, авторъ выступаетъ съ злою сатирою на отрицательныя стороны парламентаризма. Для начала спектакля

поставили красивую комедію въ 1 д., въ стихахъ, соч. Нигонъ (Nigond)—«Керубиносъ», въ которой, въ юмористическомъ освѣщеніи, использованъ миѳъ о Геркулесѣ (дебютантъ г. Камиллъ Беръ, изъ театра «Водевиль»), безсильномъ передъ женскими чарами, олицетворяемыми Хризой (г-жа Фонтанжъ). Во роли travesti, Керубиноса, выступила дебютантка, г-жа Баретта, изъ театра Сарры Бернаръ.

25 сентября впервые поставили пьесу въ 4 дѣйств. академика Поля Бурже—«La barricade», первое представленіе которой состоялось 7 января 1910 г. въ Парижѣ, на сценѣ театра «Водевиль». Дебютировали въ пьесѣ: г-жа Лоръ Люкасъ, изъ театра «Одеонъ», въ роли Сесиль Тардье; г-жа Елена Шелеръ (Scheler), изъ театра «Ренессансъ», въ роли Алины Деривьеръ; г. Марсель Андре, изъ театра «Антуанъ», въ роли молодого Брешара, и г. Луи Лёба (Leubas) — въ роли Гошерона; другія роли играли: гг. Мори, Гарригъ, Андріе, Делормъ, Камисъ, г-жи Поль Андраль, Медаль, Фонтанжъ и др.

О пьесѣ много говорили, и въ Парижѣ она вызвала своего рода шумъ; авторъ желалъ воплотить на сценѣ борьбу капитала съ трудомъ, буржуазіи съ пролетаріатомъ, становясь на защиту хозяевъ противъ рабочихъ, выведенныхъ въ пьесѣ въ качествѣ «панургова стада», которое усмиряется полиціей во время попытки добиться права участія въ прибыли отъ предпріятія и улучшенія условій труда. Огромный и сложный рабочій вопросъ довольно поверхностно пристегнутъ авторомъ къ слѣдующей фабулѣ.

Богатый мебельный фабрикантъ Брешаръ (г. Мори) — отецъ и благодѣтель рабочихъ; но послѣдніе неблагодарны, устраиваютъ забастовку и готовы даже сжечь дорогой заказъ, исполненный во̀ время, благодаря стараніямъ честнаго «штрейкбрехера», убѣжденнаго сторонника свободы труда и уваженія къ нему, старика-рабочаго Гошерона (г. Лёба), который собираетъ новую артель и мѣшаетъ поджогу. Подстрекателемъ рабочихъ къ безпорядкамъ является Лангуэ (г. Гарригъ), который дѣйствуетъ не столько во имя идеи, сколько изъ мести къ хозяину за то, что любимая имъ дѣ-

вушка-работница, Луиза Мере (г-жа Андраль) — въ связи съ хозяиномъ, Брешаромъ. Тщетно послѣдній укоряетъ бунтующихъ рабочихъ, перечисляя свои для нихъ благодѣянія, но толпа ведетъ себя грубо и жестоко. Подъ конецъ пьесы Луиза признается Лангуэ, что любитъ она только его, а хозяину отдалась въ силу тяжелыхъ условій, въ которыя была поставлена (психологическая мотивировка здѣсь у автора мало убѣдительна). Кончается пьеса благополучно: хозяинъ уступаетъ Луизу Лангуэ, а послѣдній внезапно перестаетъ быть агитаторомъ и принимаетъ отъ Брешара приданое, которое поможетъ ему самому стать хозяиномъ.

Спектакль начался новой комедіей въ 1 д., соч. Мориса Ланде (Landay)—«Son auteur», въ которой главную роль Модъ исполняла дебютантка г жа Дарле, а другія роли играли г-жа Барра, гг. Камисъ, Бонвалле и др.

2 октября состоялось возобновленіе трехъактной комедіи въ 3 д. Муано и Биссона «Un conseil judiciaire» («Опека»), въ которой дебютировали г-жа Марсель Жюльенъ (изъ «Одеона»), въ роли г-жи Пажвенъ и г. Фернандъ Эрманнъ (изъ театра Сарры Бернаръ), въ роли Оливье. Другія роли играли: гг. Леба, Делормъ, Андріе, Камиллъ Беръ, Марсель Андре, г-жи Поль Андраль, Бара, Медаль и др.

Фабула пьесы сводится къ тому, что Оливье (г. Эрманнъ), убѣдясь въ расточительности своей жены, Полины (г-жа Андраль), хлопочетъ взять ее подъ опеку, несмотря на то, что продолжаетъ любить жену; опекуномъ назначается нѣкій Пажвенъ (г. Леба). Но Полина силою своего кокетства, добивается, что опекунъ уплачиваетъ ея долги изъ своего кармана и опека сводится къ нулю. 1-е дѣйствіе происходитъ въ залѣ суда, и здѣсь интересны по своему остроумію рѣчи Пажвена и представителя противной стороны, Буаробена (г. Делормъ). Комична фигура стараго волокиты, отца Полины (г. Андріе).

Спектакль начался драмой въ 1 д., соч. Лилье-де-Лиль-Адана—«L'évasion» («Бѣгство»), въ которой поэтическую роль новобрачной играла г-жа Фонтанжъ, имѣя партнерами гг. Бера, Бонвалле и др.

9 октября поставлена была новая пьеса «Le Costaud des epinettes», ком. въ 3 д., Тристана Бернара и Альфреда Атисъ, впервые поставленная 14 апрѣля 1910 г. на сценѣ парижскаго театра «Водевиль». Въ ней дебютировала въ отвѣтственной роли Ирмы Люреттъ—г-жа Бланшъ Бара (Barat) изъ театра «Gymnase». Другія роли играли: гг. Гарригъ, Андріе, Эрманнъ, Лёба, Камисъ, Андре, Делормъ, Беръ, Террье, Бонвалле, г-жи Шеллеръ, Жюльенъ, Медаль, Люкасъ, Дарле, Фонтанжъ, Баретта.

Авторы даютъ любопытную картину жизни парижскаго «дна», выводятъ фигуры «апашей» и маленькихъ актрисъ-полукокотокъ. Въ пьесѣ, написанной талантливо, но эскизно, имѣется матеріалъ для психологической драмы, перипетіи которой оканчиваются нравственнымъ возрожденіемъ главныхъ героевъ. Одинъ изъ нихъ—«costaud» («хулиганъ», «апашъ»), «дошедшій до жизни такой», благодаря своему легкомыслію, опускается изъ салоновъ «золотой молодежи» до кабачка «дяди Таба» (г. Лёба) квартала «des Epinettes»; соблазнъ безъ труда заработать крупный кушъ толкаетъ Клоада Бревена (г. Гарригъ) на убійство по найму темныхъ дѣльцовъ, желающихъ выкрасть компрометирующую переписку. Намѣченная жертва — веселая «горизонталка»—Ирма Люреттъ (г-жа Барра), покорившаяся своей судьбѣ съ полупрезрительнымъ, полупечальнымъ юморомъ и презирающая мужчинъ, которые безжалостно затаптываютъ въ грязь «такихъ, какъ она», обреченныхъ изъ актрисъ дѣлаться кокотками послѣ напрасныхъ попытокъ создать себѣ сценическую карьеру «безъ поддержки», послѣ безплодной борьбы съ игомъ «туалетнаго вопроса». Для Ирмы всѣ мужчины—лишь послѣдовательные «номера»... И вотъ, встрѣчаются онъ и она, и оба невольно, подъ вліяніемъ внезапно возникшей симпатіи двухъ душъ, въ которыхъ не угасла еще искра Божія, повѣряютъ другъ другу скорбныя повѣсти своей жизни. Клодъ, въ результатѣ, кается Ирмѣ въ намѣреніи убить ее, спасаетъ Ирму отъ покушенія на нее другого «апаша», и пьеса заканчивается нѣжнымъ дуэтомъ. Яркіе штришки имѣются въ роли стараго коммиссіонера по темнымъ дѣламъ, Дуазо (г. Андріе).





Г. КЛИМОВЪ ВЪ РОЛИ ГРОМЫЦКАГО и г. САНИНЪ ВЪ РОЛИ СТОУСТОВА. „ЖУЛИКЪ" И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Для начала спектакля шла въ 1-й разъ одноактная комедія Шарля Дюноръ «Менелай» («Menëlas»), въ исполненіи г-жи Люкасъ (Рене) и г. Террье (Жанъ).

Въ субботу 16 октября возобновлена была пьеса въ 4 д. академика Бріе—«La robe rouge»; въ отвѣтственной роли Этчепара выступилъ г. Камиллъ Беръ изъ театра «Водевиль»; главную женскую роль Янетты играла гастролерша, артистка театра «Comédie Française», г-жа Дельверъ. Другія роли играли: г.г. Лёба, Мори, Андріе, Делормъ, Андре, Камисъ, Гарригъ; г-жи Жюльенъ, Шеллеръ, Медаль, Фонтанжъ, Дарле.

Пьеса эта извѣстна уже русской публикѣ и всегда имѣетъ успѣхъ, какъ и другія произведенія талантливаго автора драмъ-проповѣдей, изобличающихъ общественныя язвы. Въ «La robe rouge» Бріе бичуетъ французскій судъ въ лицѣ судей и прокуроровъ, не жалѣющихъ, ради карьеры, подсудимыхъ и готовыхъ посылать людей на казнь и каторгу безъ достаточно изслѣдованныхъ данныхъ. Въ роли негодяя-судьи Музона выступилъ г. Лёба, роль кающагося прокурора игралъ г. Мори, въ роляхъ же невинно-осужденнаго Этчепара и жены его, Янины, въ страстномъ монологѣ, громящемъ «судей неправедныхъ», выступили г. Беръ и г-жа Дельверъ.

23 октября возобновили «Загадку» («L'énigme»), двухъ-актную драму академика Эрвье, для второй гастроли г-жи Дельверъ, игравшей роль Леоноры де-Гуржиранъ. Другія роли исполняли: г.г. Гарригъ, Делормъ, Беръ, Эрманнъ (Виварсъ), г-жа Андраль и другія.

Пьеса также неоднократно давалась на русскихъ сценахъ и въ ней интересно разработаны какъ фабула, такъ и психологія дѣйствующихъ лицъ, ходящихъ вокругъ мучительной загадки, которая изъ двухъ заподозрѣнныхъ женъ (г-жи Дельверъ и Андраль) измѣнила мужу. Самоубійство поставленнаго въ безвыходное положеніе любовника (г. Эрманнъ), друга обоихъ мужей (г.г. Гарригъ и Беръ), вызываетъ признаніе виновной Леоноры (г-жа Дельверъ).

Спектакль начался двухъ-актной комедіей въ стихахъ, соч. Жана Норманъ (шедшей впервые на сценѣ театра «Comédie Française» 11 іюня

1895 г.), «L'amiral», въ которой играли: г.г. Мори (капитанъ Маріусъ), Андріе (Блазіусъ ванъ-деръ-Тропъ), Бонвалле (Крелисъ ванъ-деръ-Бекъ), Террье (Флажоле), г-жи Жюльенъ (г-жа ванъ-деръ-Бекъ), Люкасъ (Жаклинъ), Шелеръ (Аннетъ). Кромѣ того, сыграна была «Майская ночь», поэма въ 1 д. Альфреда де-Мюссе, гастролершей г-жей Дельверъ (Муза) и г. Беромъ (поэтъ).

«Amiral» это—рѣдкій сортъ тюльпана: изъ-за него ссорятся въ пьесѣ Нормана любители цвѣтовъ—родители, бракъ дѣтей которыхъ устраиваетъ добродушный капитанъ—г. Мори.

30-го октября возобновлена была ком. въ 5 д. Дюма-сына «L'étrangère», въ которой, въ главной роли мистриссъ Кларксонъ, гастролировала г-жа Дельверъ, а въ другой отвѣтственной роли, маркизы де-Рюмьеръ, дебютировала г-жа Жанна Эвенъ, изъ театра «Antoine». Другія роли играли: г.г. Беръ, Андріе, Леба, Эрманнъ, Мори, Делормъ, Андре; г-жи Андраль, Бара, Баретта.

Старая пьеса Дюма даетъ широкій просторъ для артистовъ, блистая изяществомъ языка, остроуміемъ діалога и изобилуя благодарными сильными драматическими сценами. Въ эффектномъ разсказѣ г-жи Кларксонъ (иностранка) о своей несчастной жизни артистка можетъ показать свое искусство монолога, а вся роль требуетъ отъ исполнительницы сильнаго драматическаго темперамента. Интересна, какъ контрастный роли главной героини характеръ, роль герцогини де-Семонъ (г-жа Андраль), для которой авторъ написалъ яркую и сильную сцену съ легко смотрящимъ на мораль мужемъ (г. Беръ) въ 4-мъ дѣйствіи. Нравственныя сентенціи своей пьесы, какъ всегда, написанной à thèse, Дюма влагаетъ въ рѣчи доктора Ремонена, котораго игралъ г. Лёба.

6-го ноября возобновили ком. въ 3 д. Капюса—«La petite fonctionnaire», въ которой дебютировала, въ роли Сюзанны Борель, г-жа Дюлюкъ изъ театра «Водевиль». Другія роли играли: г.г. Леба, Андріе, Мори, Делормъ; г-жи Жюльенъ, Бара, Баретта, Люкасъ, Шелеръ, Медаль и др.

Героиня пьесы—молодая обаятельная парижанка, служащая въ провинціальной почтовой конторѣ. Разумѣется, ее преслѣдуютъ ухаживатели,

двое изъ которыхъ (г.г. Мори и Леба) особенно настойчивы. Дѣвушка, путемъ умной и смѣлой тактики, женитъ на себѣ одного изъ нихъ. Въ сценѣ съ виконтомъ (г. Мори) Сюзанна является вдумчивой дѣвушкой, въ которой на фонѣ веселости проглядываютъ лирическія переживанія. Роль эту играла ранѣе на Михайловской сценѣ г-жа Старкъ.

Для начала шла пьеса въ 1 д. Блока и Шнейдена «La joie de Talion». Играли въ ней г.г. Камисъ (Моро), Ферни (де-Верденъ), г-жи Дарле (Валери) и Дюроше (Жозефина).

13-го ноября поставлена была новая пьеса въ 3 д. Эдуарда Бурде «Le rubicon», шедшая впервые 17-го января 1910 г. на сценѣ парижскаго театра «Мишель» и извѣстная русской публикѣ по фарсовымъ сценамъ. Въ главной роли пьесы (Жерменъ) гастролировала г-жа Маделенъ Лели (Lély). Другія роли исполняли г.г. Андре, Эрманнъ, Камисъ, Андріе, Делормъ, Беръ, г-жи Эвенъ, Дарле, Медаль, Фонтанжъ.

Авторъ развиваетъ игривую фабулу, требующую отъ исполнителей большого сценическаго такта, чтобы не перейти границъ въ области французскаго юмора, «газирующаго» рискованныя положенія. Новобрачная Жерменъ (г-жа Лели) не въ силахъ побѣдить дѣвической стыдливости и страха передъ «рубикономъ» тайны супружества. Мужъ (г. Эрманнъ) сконфуженъ и огорченъ, теща (г-жа Эвенъ) негодуетъ. Другъ дома (г. Андре) берется все уладить, разсчитывая самъ на интрижку съ Жерменъ, но въ результатѣ выигрываетъ мужъ, а пріятель посрамленъ. Въ пьесѣ очень живо и весело написанъ 2-й актъ—домашній спектакль, гдѣ высмѣяно повальное повѣтріе стремленія на сцену горе-любителей.

Для начала спектакля возобновили «1807», ком. въ 1 д. Адольфа Адерера и Армана Эфраимъ, съ участіемъ г.г. Мори (полковникъ наполеоновскихъ временъ Монкарне), Ролланъ (Гюгъ де-Плессисъ Фронсакъ), Террье (Леонидасъ), г-жъ Шелеръ (г-жа Мелузе), Люкасъ (Шарлотта де-Фронсакъ) и др.

14-го ноября, днемъ, поставлена была (спектакль для учащихся) ком. въ 3 д. Мольера «Le médécin malgré lui» при участіи г.г. Андре (Жеронтъ),

Бонвалле (Леандръ), Террье (Сганарель), Камисъ (Валеръ), г-жъ Фонтанжъ (Люсинда), Медаль (Мартина), Дарле (Жакелина) и др.

Для начала спектакля шла ком. въ 2 д. въ стих. Мольера «Le dépit amoureux» при участіи г.г. Бонвалле (Эрастъ), Ферни (Рене), Эрманнъ (Валеръ), Поль Роберъ (Маскарилль), г-жъ Люкасъ (Люсиль) и Шелеръ (Маринеттъ).

22-го ноября шла новая пьеса въ 3 д. изъ репертуара театра «Антуанъ» Гастона Девора—«La sacrifiée» («Жертва») для второй гастроли г-жи Лели, игравшей главную роль Жаннины, и для отвѣтственнаго дебюта г. Генри Ролланъ, изъ театра «Одеонъ», выступившаго въ роли Дарвилля. Другія роли играли: г.г. Леба, Беръ, Андре, г-жи Фонтанжъ, Баретта и др.

Авторъ изображаетъ разладъ въ семьѣ глупаго безхарактернаго буржуа—Бодрикура (г. Леба), жена котораго, деспотъ въ юбкѣ, относится къ дѣтямъ не ровно: любитъ только дочь Сюзанну (г-жа Фонтанжъ) и преслѣдуетъ старшую ея сестру Франсуазу (г-жа Баретта). Младшая дочь Жаннина (г-жа Лели) возмущена несправедливостью и послѣ бурной сцены съ матерью убѣгаетъ изъ дома къ служащему своего отца Дорвиллю (г. Ролланъ), за котораго и выходитъ замужъ, непонятая въ родной семьѣ.

Для начала исполнена была ком. въ 4 д. Эль де-Бассана «Un frère» изъ репертуара парижскаго театра «Grand Guignol», при участіи г. Бонвалле (Жюль), г-жи Медаль (прачка) и др.

27-го ноября возобновлена была ком. въ 4 д. Артюса «Coeur de moineau», для гастроли, въ главной роля Клода Латурнеля,—г. Андре Брюле; другія роли играли: г.г. Леба, Делормъ, Андріе; г-жи Дюлюкъ, Андраль, Бара, Эвенъ, Жюльенъ, Баретта и др.

Пьеса уже шла ранѣе на Михайловской сценѣ съ г. Андріе въ главной роли. Герой пьесы Клодъ Латурнель (г. Брюле) обладаетъ «воробьинымъ сердцемъ», которое не можетъ устоять ни передъ одной женщиной; на одномъ изъ предметовъ своего увлеченія (г-жа Дюлюкъ) Латурнель же-

нится; увы, его слабость остается при немъ; но жена беретъ верхъ надъ своими соперницами — актрисой (г-жа Андраль),сентиментальной дамочкой (г-жа Бара) и горничной (г-жа Баретта), и все кончается благополучно.

Для начала спектакля шла пьеса въ 1 д. Фраппье и Фабри изъ репертуара «Grand Guignol»—«Блумфильдъ и комп.», при участіи: г.г. Террье (Цезарь), Беръ (Валентинъ), Камисъ (Будуа), г-жъ Медаль (г-жа Будуа), Фьеръ (г-жа Балонтенъ), Массаръ (Селентина).

4-го декабря поставили новую ком. въ 3 д. Бернара—«Le danseur inconnu», шедшую впервые 29-го декабря 1909 г. на сценѣ «Théâtre d'Athénée», для второй гастроли: г. Брюле, выступившаго въ роли Генри Кальвеля; другія роли играли гг. Делормъ (Гантье), Террье (Герберъ), Леба (Бартазаръ), Андре (Трибодель), Ферни (Реми), Ролланъ (старый кліентъ); г-жи Люкасъ (Берта), Баретта (Луиза), Жюльенъ (г-жа Томбель), Медаль (Леонтина), Дарле (Жанна) и др.

Комедія Бернара разыгрывается въ средѣ буржуазіи. Богатый рантье Гантье (г. Делормъ) даетъ балъ по случаю помолвки своей дочери, Берты (г-жа Люкасъ), съ глупымъ свѣтскимъ пшютомъ (г. Террье). На балъ набирается толпа прихлебателей, въ которую попадаютъ и незнакомцы изъ богемы—Кальвель (г. Брюле) и Бартазаръ (г. Леба). Кальвель, — художникъ безъ работы, — съ внѣшней оболочкой дерзкой развязности, оказывается честнымъ малымъ, презирающимъ деньги, ненавидящимъ обманъ и романтически ищущимъ истинной любви. Онъ приглашаетъ на вальсъ Берту; у нихъ завязывается оживленная бесѣда и скоро вспыхиваетъ взаимная любовь. Товарищъ Кальвеля, грубый циникъ и нахалъ Бартазаръ, берется устроить бракъ товарища съ Бертой, выговоривъ за это себѣ 50.000 франковъ изъ ея приданаго. Бартазаръ ловко выдаетъ отцу Берты Кальвеля за крупнаго коммерсанта и скоро свадьба дѣйствительно налаживается. Но Кальвеля мучитъ обманъ, онъ бѣжитъ отъ невѣсты и открываетъ всю правду въ письмѣ къ ея отцу. Въ 3-мъ актѣ Кальвель служитъ въ мебельномъ магазинѣ и возбуждаетъ своей печальной разсѣянностью неудовольствіе хозяйки. Подруга Берты разъясняетъ правду и дѣло кончается свадьбой.

Спектакль начался новой двухъ-актной пьесой, à thèse, Поля Бурже и Бассе, шедшей впервые на сценѣ «Comédie Française» 4-го іюля 1910 г.— «Un cas de conscience». Главная роль въ пьесѣ—доктора Понселе (г. Беръ). Онъ лечитъ умирающаго стараго графа де-Рокевиля (г. Мори). Старикъ узналъ, что жена ему измѣняла въ молодости и что одинъ изъ трехъ его сыновей—дитя прелюбодѣянія. И старикъ требуетъ отъ жены (г-жа Эвенъ) признанія, грозя, въ противномъ случаѣ, открыть вызваннымъ имъ къ смертному одру, но еще не пріѣхавшимъ сыновьямъ, боготворящимъ мать, ея позоръ. Отъ доктора Понселе зависитъ продлить или нѣтъ героическимъ средствомъ на нѣсколько часовъ жизнь безнадежно больного графа и допустить осуществленіе его жестокаго намѣренія; въ немъ происходитъ тяжелая борьба при выборѣ рѣшенія: спасти честь семьи, или выполнить точно свой врачебный долгъ и тѣмъ помочь свершиться злому дѣлу. Докторъ выбираетъ первое рѣшеніе. Другія роли пьесы играли г.г. Ролланъ (докторъ Одрю), Эрманъ и Андре (сыновья графа) и др.

6-го декабря, днемъ (спектакль для учащихся), возобновлена была, помимо повторенной «La nuit de Mai», Мюссе, и «L'amiral», Нормана, въ которой роль ванъ-деръ-Тропа игралъ г. Андре,—ком. въ 4 д. Мольера «Les précieuses ridicules», при участіи: г.г. Делорма (Леграндъ), Эрманнъ (Дю Круази), Андре (Горжибюсъ), Ферни (маркизъ де-Маскариль), Поль Роберъ (виконтъ де-Жоделе); г-жъ Фонтанжъ (Альманзоръ), Бара (Маделонъ), Баретта (Като) и Фьеръ (Маротта).

11 декабря возобновили ком. въ 3 д. Фейдо «Le bourgeon», («Почка», «Молодой ростокъ»), для третьей гастроли г. Брюле, игравшаго роль де-Плудинека; другія роли играли: г.г. Делормъ, Мори, Леба, Террье, Беръ, Андре; г-жи Эвенъ, Андраль, Дюлюкъ, Жюльенъ, Медаль и др.

Старая остроумная пьеса Фейдо осмѣиваетъ доходящія до крайностей ханжество и боязнь увлеченій юности. Горячо любящая сына, но недалекая мать (г-жа Эвенъ), въ сообществѣ съ помѣшанной на клерикализмѣ теткой (г-жа Жюльенъ), дрожатъ надъ цѣломудріемъ Мориса де Плудинека (г. Брюле), котораго готовятъ къ духовной карьерѣ. Пьеса является весе-

лой исторіей его паденія при помощи шикарной кокотки Этьеннетты (г-жа Андраль). Исторія осложняется тѣмъ, что Этьеннетта влюбляется въ Мориса, спасшаго ее во время купанья, безкорыстно, и рискованная сцена соблазна находитъ себѣ въ этомъ оправданіе. Въ пьесѣ живо обрисованы, помимо главныхъ персонажей, фигуры стараго либеральнаго маркиза де-ла-Рошъ-Турнель (г. Мори), стараго священника (г. Леба), военнаго доктора (г. Беръ), юнаго вивера (г. Террье) и пройдохи-кутилы, притворяющагося въ угоду старымъ дамамъ ханжей, Гартелупа (г. Делормъ).

Спектакль начался пьесой «Bohémos», въ 1 д. изъ древне-греческой жизни, соч. Замаконса, репертуара театра Сарры Бернаръ. Главную роль, Богемоса, игралъ г. Эрманнъ, а другія роли—г-жа Баретта и г. Поль Роберъ.

18 декабря, для своей четвертой гастроли. г. Брюле выступилъ въ пьесѣ въ 4 д. Круассе и Леблонъ, изъ репертуара театра «Атене»—«Arsène Lupin». Въ пьесѣ играли, кромѣ гастролера въ заглавной роли, г.г. Леба, Камисъ, Делормъ, Беръ, Террье, Ролланъ, Андре, Эрманнъ; г-жи Дюлюкъ, Люкасъ, Жюльенъ, Фонтанжъ, Дарле. Медаль, Баретта и др.

Пьеса эта шла въ русскомъ переводѣ на сценѣ Спб. Малаго театра. Въ ней антитезой ловкому сыщику Гершару, коллегѣ пресловутаго Шерлока Холмса (г. Леба), противупоставляется геніальный мошенникъ и воръ—Люпенъ (г. Брюле), появляющійся на сценѣ подъ видомъ герцога де Шармераса. Перипетіямъ борьбы между двумя противниками и посвящена пьеса.

27 декабря возобновили ком. въ 3 д., Октава Мирбо — «Les affaires sont les affaires», для гастроли г. Мориса Ферodи изъ театра «Com. Franç.», который выступилъ въ главной роли Исидора Леша; другія роли играли: г.г. Мори, Андре, Ролланъ, Леба, Камисъ, Делормъ; г-жи Дюксъ, Дюлюкъ и др.

Пьеса эта также уже была знакома публикѣ. Гастролеръ, г. Ферди, изображалъ французскаго «Титъ Титыча», разбогатѣвшаго, безсовѣстнаго и зазнавшагося буржуа, Исидора Леша, который глумится надъ всѣмъ, что есть свѣтлаго въ жизни, даже надъ религіей, и вѣритъ лишь въ мощь де-

негъ. Авторъ обрушился со всей силой обличенія противъ разъѣвшихся и наглыхъ толстосумовъ, олицетворенныхъ въ типѣ Леша.

1 января возобновлена пьеса въ 3 д., передѣланная г. де Ферoди изъ ром. Кларетти «Brichanteau»; авторъ передѣлки выступилъ, какъ гастролеръ, въ заглавной роли; другія роли играли г.г. Леба, Андре, Беръ; г-жи: Дюлюкъ, Люксъ, Шелеръ, Жюльенъ и др.

Въ этой старой пьесѣ, передѣланной изъ популярнаго романа, г. Ферoди игралъ жизнерадостнаго, самодовольнаго въ 1-мъ актѣ героя, который во 2-мъ дѣйствіи переживаетъ уже глубокую драму. Артистъ, играющій эту роль, долженъ въ началѣ пьесы смѣшить публику, а затѣмъ трогать ее до слезъ, и поэтому роль эта требуетъ разносторонняго и драматическаго и комическаго дарованія отъ исполнителя. Для начала спектакля шла пьеса въ 1 д., также сочиненія г. Ферoди, — Quart de soupir», («Четверть вздоха»), при участіи г. Ферни (Луи) и г-жи Бара.

8 января состоялось 1-е представленіе ком. въ 4 д., въ стихахъ, Жана Экара—«Le père Lebonnard», изъ репертуара «Comédie Française», въ которой въ роляхъ Лебоннаровъ, отца и матери, выступили гастролеры г. и г-жа Сильвенъ изъ театра «Comédie Française»; другія роли играли: г.г. Эрманнъ, Делормъ, Ролланъ; г-жи Дюлюкъ, Дюксъ, Баретта. У Лебоннара (г. Сильвенъ), разбогатѣвшаго часового мастера, добраго, благороднаго,—сынъ Роберъ (г. Эрманнъ) и дочь Жанна (г-жа Дюлюкъ). Деспотичная тщеславная мать Робера (г-жа Дюксъ) сватаетъ за сына дочь маркиза д'Эстрей, (г. Делормъ), Бланшъ (г-жа Баретта), а Жанну намѣрена выдать замужъ за графа, но Жанна любитъ взаимно доктора Андре (г. Ролланъ); союзникомъ влюбленной пары является старикъ Лебоннаръ; въ борьбу съ нимъ вступаетъ старуха-жена вмѣстѣ со своей будущей родней. Всѣ они не хотятъ простить доктору, что онъ—внѣбрачный сынъ. Въ 3-мъ дѣйствіи тихій и уступчивый старикъ выведенъ, наконецъ, изъ терпѣнія и бросаетъ въ лицо жены упрекъ, что онъ знаетъ объ ея измѣнѣ ему въ молодости съ какимъ-то графомъ и что ихъ Роберъ—также внѣбрачный сынъ. Это обезоруживаетъ старуху, и пьеса кончается благопо-

19  11

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 7-го МАРТА,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ:

I.

въ первый разъ:

КУКОЛЬНЫЙ ДОМЪ.

Драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Генриха Ибсена,
переводъ А. и П. Ганзенъ.

Декорація работы гл. декоратора г. Гейкблюма.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Адвокатъ Гельмеръ. . . . . г. Лепковскій.
Нора, его жена . . . . г-жа Шухмина
Докторъ Ранкъ . . . . г. Бравичъ.
Фру Линде . . . . г-жа Музиль.
Частный повѣренный Крогстадъ . . г Худолеевъ.
Трое маленькихъ дѣтей четы Гельмеръ . . . . раз. арт Новикова, Еремина, Ярославцева
Анна-Марія, нянька . . . . г-жа Русецкая.
Служанка въ домѣ Гельмеръ . . . г-жа Хлюстина.
Посыльный . . . . экст. Галинъ.

Дѣйствіе происходитъ въ квартирѣ четы Гельмеръ.

Постановка очередного режиссера И. Н. Худолеева

II.

ЛИТЕРАТУРА.

Ком. въ 1-мъ дѣйствіи, соч. А. Шницлера, перев. И. Х

УЧАСТВУЮЩІЕ:

Маргарита . . . . г-жа Садовская 2
Клеменсъ . . . . г. Леонидовъ.
Гильбертъ. . . . . г. Климовъ.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т во Скороп А А Левенсонъ
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

лучно. Для начала спектакля шла въ 1-й разъ новая одноактная пьеса Дюнора—«Le strapotin», при участіи г. Террье (Марсель) и г-жи Люси Гено (Діана).

15 января, для второй гастроли четы Сильвенъ, играли «Электру» Софокла, въ стихотворной передѣлкѣ Альфреда Пуаза, впервые поставленной 4 февраля 1907 г. на сценѣ «Comédie Française». Г. Сильвенъ игралъ роль воспитателя Ореста, а г-жа Сильвенъ—Электру; въ роли Хризотемиды гастролировала г-жа Женіа, другія роли исполняли: г.г. Беръ (Орестъ), Камисъ (Эгистъ), Бонвалле (Пиладъ); г-жи Дюксъ (Клитемнестра) и др.

Первою пьесою спектакля шла новая комедія въ 3 д. Трарье—«Un soir» (впервые шла 18 октября 1910 г. въ «Одеонѣ»), въ которой главную роль Сабины Вилларъ исполняла гастролерша, арт. «Comédie Française» г-жа Женіа. Другія роли играли: г.г. Беръ, Ролланъ, Леба; г-жи Люкасъ, Медаль и др. Г-жа Женіа—уроженка Петербурга; будучи маленькой дѣвочкой, она играла на Михайловской сценѣ, подъ именемъ «La petite Martin», рядъ дѣтскихъ ролей и обратила, еще ребенкомъ, на себя вниманіе артиста г. Гитри, который, увидѣвъ въ дѣвочкѣ зачатки настоящаго таланта, содѣйствовалъ тому, что она получила сценическое образованіе въ Парижѣ, и по окончаніи курса въ драматическомъ классѣ мѣстной консерваторіи, сразу принята была на парижскую образцовую сцену. Фабула «Le soir» такова. Во время плаванія моряка, капитана Виллара, (г. Беръ), жена его, Сабина (г-жа Женіа), въ порывѣ мимолетнаго увлеченія, отдалась нѣкоему Шамбалю (г. Ролланъ), который является, затѣмъ, въ домъ мужа, и сватается къ дочери Виллара отъ перваго брака, Антуанетты (г-жа Люкасъ). Страсть Сабины и Шамбаля запылала снова, она назначаетъ любовнику свиданіе и оба рѣшаютъ бѣжать; но вскорѣ въ Сабинѣ происходитъ мучительная внутренняя борьба, она во всемъ признается мужу и требуетъ отъ Шамбаля покинуть ихъ домъ навсегда. Мужъ прощаетъ Сабинѣ, которая рѣшаетъ всю себя посвятить счастью своей падчерицы.

22 января, для второй гастроли г-жи Женіа, состоялось первое представленіе пьесы въ 3 д. академика Бріе «Simone» (шла впервые 13-го апрѣля 1907 г. на сценѣ «Com. Fr.»), въ которой гастролерша исполняла главную роль; другія роли играли: г.г. Мори (Эдуардъ де-Сержакъ), Камисъ, Беръ, Эрманнъ, Леба, Андре, Поль Роберъ; г-жи Шелеръ, Медаль и др.

Герой пьесы, де-Сержакъ (г. Мори) убилъ изъ ревности жену, заставъ ее au flagrant délict со своимъ другомъ. Преступленіе было объяснено случайностью и скрыто. Де-Сержакъ живетъ съ отцомъ (г. Беръ) и дочерью, Симоной (г-жа Женіа); въ любви къ ней онъ хочеть забыть и искупить свою вину. Онъ рисуетъ дочери умершую мать святой и безупречной. Симона любитъ и любима. Но отецъ жениха (г. Эрманнъ) Минье (г. Поль Роберъ) узнаетъ тайну и бракъ разстраивается. Примирителемъ является дѣдъ Симоны (г. Леба), благодаря которому все кончается къ общему благополучію.

Для начала спектакля шла, при участіи гастролерши въ роли принцессы, новая пьеса въ 1 д., въ стихахъ. Ривуара, изъ репертуара «Com. Fr.» «Il était une bérgère»; другія роли играли: г. Бонвалле (пастухъ) и г-жа Фонтанжъ (пастушка). Принцесса, силою имѣющагося у нея талисмана, влюбляетъ въ себя пастуха. Его страсть къ принцессѣ пастушка принимаетъ сначала за припадокъ безумія, но когда тотъ признается въ измѣнѣ, впадаетъ въ отчаяніе. Принцесса, тронутая ея горемъ, силою того-же талисмана возвращаетъ пастушкѣ ея пастуха.

29 января состоялась гастроль артистки театра «Com. Fr.» г-жи Сесиль Сорель и артиста г. Жанвье. Шла впервые пьеса Бертона изъ репертуара «Com. Fr.», — «La rencontre», въ которой гастролеры исполняли роли: г-жа Сорель — Камиллы де-Лансе, а г. Жанвье — Теодора Канюше; другія роли играли: г.г. Мори, Эрманнъ, Андре; г-жи Андраль и Дево.

Пьеса рисуетъ неравный бракъ. Богатый адвокатъ Серваль (г. Мори), вышедшій изъ народа, искренній, благородный, талантливый, женился на аристократкѣ Рене (г-жа Андраль), пустой, лживой, не любящей мужа и вышедшей за него замужъ по разсчету. Онъ любитъ подругу жены, вдову

Камиллу до Лансе (г-жа Сорель) и любимъ ею взаимно, но оба борются со своей страстью. Однажды ночью Камилла видитъ, какъ Рене впустила къ себѣ въ спальню, въ отсутствіе мужа, любовника (г. Эрманнъ); когда внезапно возвращается Серваль, Камилла, желая спасти подругу, пытается задержать любимаго человѣка; объясненіе приводитъ къ тому, что оба забываются въ страстномъ порывѣ, и Серваль идетъ въ комнату Камиллы послѣ обмѣна поцѣлуями. Пьеса кончается разводомъ Рене съ мужемъ, который женится на Камиллѣ. Г. Жанвье игралъ комическую роль друга Серваля, робкаго некрасиваго ученаго—юриста Канюше, прибѣгающаго при объясненіи въ любви къ латинскому языку, который ему знакомъ лучше, чѣмъ французскій.

5 февраля возобновили ком. въ 4 д., въ стихахъ, академика Эмиля Ожье—«L'avanturière», для второй гастроли г-жи Сорель и г. Жанвье, выступившихъ въ роляхъ Клоринды и Аннибала, и для первой гастроли артиста «Com. Fr.» г. Альберта Ламберъ (сына), игравшаго роль Фабриція; другія роли исполняли: г.г. Беръ, Бонвалее, Камисъ, Перре и г-жа Дюлюкъ.

Пьеса Ожье принадлежитъ къ числу старыхъ, но до сихъ поръ не сходящихъ съ репертуара, въ виду эффектности положеній и благодарности ролей. Дѣйствіе происходитъ въ Падуѣ, въ XVI в. и лица пьесы появляются въ живописныхъ костюмахъ той эпохи. Старикъ Монтепраде (г. Беръ) увлекся авантюристкой, испанской артисткой, Клориндой, и ради нея готовъ пожертвовать своими дѣтьми, сыномъ Фабриціемъ (г. Ламберъ) и дочерью Целіей (г-жа Дюлюкъ). Г. Жанвье играетъ роль Аннибала, бродяги, брата Клоринды.

Для начала спектакля шла новая двухактная комедія Куртелена и Вольфа, изъ репертуара театра «de la Rennaissance»—«La Cruche», при участіи г.г. Делорма (Лавернье), Террье (Лоріанъ), г-жъ Люкасъ (Марго), Шелеръ (Камилла), Дюроше (Урсула), Дево (Аврелія) и др.

12 февраля поставили «Ромео и Джульетту», Шекспира, въ передѣлкѣ Жоржа Лефевра, для второй гастроли, въ роли Ромео, г-на Ламбера (сына) и для первой гастроли, въ роли Джульетты», г-жи Пьера, артистки «Com.

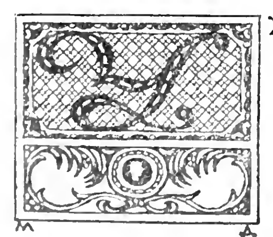
Franç.»; другія роли играли: г.г. Делормъ (герцогъ Вероны), Камисъ (Монтекки), Леба (Капулетти), Беръ (монахъ Лоренца), Эрманнъ (Меркуцціо), Мори (Бенволіо), Ролланъ (Тибальдъ), Бонвалле (Парисъ); г-жи Шелеръ (синьора Капулетти), Жюльенъ (кормилица).

17 февраля впервые поставили ком. въ 3 д., Берштейна—«Le voleur», для гастроли Генріетты Роджерсъ, бывшей въ прошломъ году въ постоянномъ составѣ труппы Михайловскаго театра и игравшей драматическія роли. Гастролерша исполнила главную женскую роль пьесы—г-жи Вуазенъ, которая обкрадываетъ свою подругу, чтобы имѣть деньги на наряды и заставляетъ влюбленнаго въ нее Фернанда Лагардъ принять вину на себя; мужъ, въ сильно драматической сценѣ 2-го акта, узнаетъ всю правду. Другія роли играли: г.г. Мори (мужъ), Леба (Лагардъ отецъ), Беръ (Замбу), Эрмоннъ (Фернандъ Лагардъ), Брюно (Фирменъ) и г-жа Дюлюкъ (Изабелла Лагардъ); для начала спектакля шла впервые ком. въ 1 д. Геннекена—«Fatal Zéro», при участіи г.г. Делормъ (Дюбуа), Ферни (Дюранъ), г-жи Шелеръ (Зефирина) и Медаль (Франсуаза).

Этими пьесами сезонъ и закончился 20 февраля 1911 г.

НѢМЕЦКІЯ ГАСТРОЛИ ТРУППЫ Ф. БОКА.

Л. ВАСИЛЕВСКАГО.



ЖЕ добрыхъ два десятка лѣтъ каждый годъ, Великимъ постомъ, пріѣзжаетъ въ Петербургъ на гастроли нѣмецкая труппа подъ управленіемъ талантливаго и энергичнаго организатора, Филиппа Бока. Смѣняя постоянную французскую труппу въ Михайловскомъ театрѣ, эти ежегодныя нѣмецкія гастроли являются какъ бы коррективомъ къ постоянному характеру этой послѣдней: они снимаютъ съ казенныхъ театровъ упрекъ въ исключительномъ покровительствѣ французской драмѣ и расширяютъ сферу интереса, проявляемаго нами къ иностранной драмѣ вообще.

Покуда русская драматургія и русское искусство сцены ходило на помочахъ, искало на Западѣ образцовъ и руководства, иностранный театръ въ Петербургѣ находилъ себѣ полное оправданіе и raison d'être, но по мѣрѣ того какъ нашъ театръ становился на свои собственныя ноги, въ качествѣ искусства самостоятельнаго и мощнаго, систематически и неизбѣжно падалъ у насъ интересъ къ театру на иностранномъ языкѣ вообще, къ гастролямъ нѣмецкой драмы въ частности.

Вмѣстѣ съ этимъ естественно понижался и художественный уровень этихъ гастролей,—явленіе, присущее и нашей постоянной французской труппѣ. Паденіе же художественнаго уровня въ свою очередь понижало интересъ и уменьшало сборы; получался, такимъ образомъ, заколдованный кругъ, сплетеніе причинъ и слѣдствій, гдѣ первыя трудно было отличить отъ вторыхъ.

Гастроли труппы Ф. Бока въ послѣднія шесть—семь лѣтъ очень явственно переживаютъ такой постепенный упадокъ. Несмотря на весьма короткую продолжительность сезона—за вычетомъ времени, когда спектакли у насъ запрещены, великопостный сезонъ обнимаетъ всего четыре недѣли—Филиппъ Бокъ въ прежніе годы, извѣстные нѣнѣшнимъ театраламъ больше по наслышкѣ, умѣлъ все-же подбирать на такой короткій срокъ очень сильныя, частью даже первоклассныя, труппы.

Еще нѣсколько лѣтъ тому назадъ съ его труппой пріѣзжалъ, сначала на весь постъ, а потомъ только на вторую его половину, г. Адольфъ Клейнъ, великолѣпный, необычайно разнообразный и гибкій актеръ; вотъ уже два года, какъ артистъ, ставъ во главѣ нѣмецкаго театра въ Лодзи, не находитъ для себя въ труппѣ Ф. Бока сколько-нибудь достойнаго замѣстителя.

Исчезли съ петербургскаго горизонта и плохо замѣщены также превосходная комическая старуха г-жа Агнеса Вернеръ, живописный и темпераментный любовникъ Г. Бётхеръ, очаровательная ingénue г-жа Паула Мюллеръ; послѣдніе года три—четыре назадъ она своимъ исполненіемъ Пиппы («Und Pippe tanzt» Гауптмана) доказала свою способность къ подлинному, серьезному творчеству.

Исчезла также, среди многихъ другихъ, мелькнувшая въ прошломъ году, во второй половинѣ сезона, г-жа Армштедтъ; это—великолѣпное комедійное дарованіе очень большого захвата.

Таковы первые пришедшіе въ голову примѣры, притомъ только изъ ближайшаго прошлаго. Если бы даже эти уходы крупныхъ силъ изъ гастрольной труппы замѣщались равноцѣнными имъ, то объ этомъ все же нельзя было бы не пожалѣть: устойчивость состава труппы и «осѣдлость» ея элементовъ этимъ существенно нарушались бы. Значеніе же этой осѣдлости ясно само собой: примѣры Императорскихъ и московскаго Художественнаго театровъ слишкомъ убѣдительны для того, чтобы цѣнность этого условія требовала подтвержденій.

Организаторскій талантъ Филиппа Бока въ томъ именно и сказывался что для кратковременныхъ гастролей въ чужой столицѣ онъ умѣлъ всюду—въ Берлинѣ и Вѣнѣ, въ Мюнхенѣ и Дрезденѣ—подыскать прочное и стойкое ядро труппы, что избавляло спектакли отъ характера случайной антрепризы.

Если эта прочность ядра вывѣтрилась отъ времени, то другое достоинство Боковскихъ спектаклей, тщательная сыгранность и подготовленность, сохраняетъ свою силу и въ настоящее время.

Дыханіемъ многовѣковой и солидной культуры вѣетъ отъ каждой гастрольной пьесы, отъ изученія ролей каждымъ исполнителемъ и общаго тона, отъ тщательной отдѣлки деталей, превосходно наложеннаго діалога и педантичной, чисто-нѣмецкой, добросовѣстности. Въ этомъ отношеніи многому должны поучиться у нихъ наши актеры, при томъ далеко не одни только участники «разъѣздныхъ» гастрольныхъ труппъ, но и члены многихъ постоянныхъ театровъ.

Стройность исполненія, живой и ровный темпъ игры, отличное изученіе ролей и превосходная читка дѣлаютъ то, что даже совсѣмъ незначительныя пустенькія пьесы, которыя изъ году въ годъ занимаютъ все большую часть репертуара, смотрятся у нихъ безъ скуки, зачастую даже съ нѣкоторымъ удовольствіемъ.

Они умѣютъ *обмануть* зрителя, придавъ пьесѣ не только интересъ, но и внѣшнюю значительность.

Другое дѣло, слѣдуетъ ли обманывать зрителя и, подобно искусному повару въ ресторанѣ, придавать кажущiйся вкусъ и пикантность блюду, завѣдомо непригодному. Здѣсь мы приходимъ къ вопросу о репертуарѣ Боковскихъ спектаклей,—пункту, со всѣхъ сторонъ широко открытому справедливымъ упрекамъ критики.

Единственный доводъ, который можно было бы привести въ оправданіе этого репертуара, легковѣснаго и безсодержательнаго—это доводъ объ оскудѣніи нѣмецкой драматургіи вообще. Хорошихъ новыхъ драмъ почти нѣтъ, и недаромъ берлинскія газеты въ истекшемъ сезонѣ жаловались и возмущались заполненіемъ нѣмецкихъ сценъ иностранными авторами.

Дѣйствительно, нѣмецкіе авторы оставались тамъ только на афишахъ классическихъ театровъ и театровъ легкаго жанра, на сценахъ же современной драмы и комедіи рѣшительно преобладали норвежцы, французскіе, русскіе и англичане.

Но и принимая этотъ единственный доводъ, нельзя не осудить въ Боковскомъ репертуарѣ чрезмѣрнаго обилія полукомедій—полуфарсовъ, налагающихъ свою физіономію на цѣлый сезонъ и не ищущихъ ничего болѣе, кромѣ возбужденія самаго элементарнаго «пищеварительнаго» смѣха.

Вина̀, правда, и на публикѣ также: не только на драму или трагедію, но и на комедію серьезную и волнующую публика просто не хочетъ идти, а посмотрѣть необременительный трехъактный водевиль собирается охотно, и незамысловатымъ «трюкамъ» удовлетворенно аплодируетъ.

Постепенный упадокъ переживаютъ нѣмецкія гастроли и въ смыслѣ репертуара, но здѣсь мы откажемся отъ сравненій съ прошлыми годами и останемся въ предѣлахъ нынѣшнихъ великопостныхъ спектаклей.

Неудаченъ былъ въ этомъ смыслѣ уже первый спектакль сезона. Для открытія спектаклей поставили двѣ пьесы Родериха Бенедикса, одноактную комедію «Die Dienstboten» и четырехъактную «Der Störenfried». Спектакль

поставленъ былъ въ память столѣтія со дня рожденія Бенедикса (род. въ 1811 г., ум. въ 1873 г.).—чествованіе, которому нельзя не подивиться.

Родерихъ Бенедиксъ—вовсе не такая крупная величина нѣмецкой драматургіи, чтобы оправдать спеціальный, въ его честь, юбилейный спектакль, и ужъ во всякомъ случаѣ онъ не имѣетъ права на такое чествованіе за предѣлами своей родины.

Наконецъ, если ужъ чествовать, то не этими пьесами, далеко не лучшими у юбиляра, а чѣмъ нибудь такимъ, что могло бы возбудить интересъ къ автору въ русской публикѣ, съ нимъ почти незнакомой.

Комедіи «Der Störenfried» около пятидесяти лѣтъ; за это время ея фабула—разладъ, грозившій семьѣ подъ вліяніемъ сварливой и чванной тещи—успѣла износиться до лохмотьевъ. Стерлись за полвѣка, потеряли всякую оригинальность и персонажи комедіи и ея сценическія положенія Единственный интересъ спектакля заключался въ г-жѣ Блейбтрей, съ тонкимъ и сочнымъ юморомъ изобразившей тайную совѣтницу Зеефельдъ, ту самую тещу, которая своей спѣсью и причудами чуть было не разрушила семейное счастье своей дочери и ея мужа.

Дальнѣйшіе спектакли показали во весь ростъ незаурядный талантъ этой артистки. Другіе исполнители—д-ръ Якоби, г-жа Войводе и Лоренцъ и знакомые по прошлымъ сценамъ гг. Базиль и Ланда только подыгрывали этой «тещѣ», уменьшая ощущеніе скуки.

Одноактная пьеска «Die Dienstboten» того же автора уже лучше и живѣе. Это—лишенная фабулы, непритязательная картинка изъ быта и нравовъ прислуги въ богатомъ домѣ. Мелкія ссоры, интриги и легкій флиртъ набросаны здѣсь умѣлой рукой, а великолѣпный жанръ кучера, созданный талантливымъ г. Маттеесъ, сверкаетъ блестками настоящей художественности.

Пропуская покуда единственную серьезную постановку сезона, трагикомедію Г. Гауптмана «Die Katten»,—о ней ниже—перейдемъ къ дальнѣйшимъ спектаклямъ въ порядкѣ ихъ постановки.





Г-ЖА САДОВСКАЯ (АЗЪБЕСТОВА), Г. ПРАВДИНЪ (ЧЕРНАТОВЪ) И Г-ЖА ЛЕВШИНА (АГНІЯ.)
„ЖУЛИКЪ", ПЬЕСА И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Слѣдующей новинкой были трехъактная комедія Германа Бара «Die Kinder» и одноактный драматическій этюдъ Гуго фонъ-Гоффманнсталя «Der Tor und der Tod».

Германъ Баръ—одинъ изъ самыхъ «театральныхъ» драматурговъ современной Австріи и одинъ изъ самыхъ яркихъ его представителей. Но, задумывая пьесу, онъ исходитъ какъ будто не изъ какого-либо общехудожественнаго замысла, а изъ спеціально-театральной задачи.

Если у этой послѣдней случайно оказывается и общелитературная цѣнность, то изъ подъ его пера выходитъ «Мастеръ», пьеса съ значительной и волнующей идейной основой; если же этого нѣтъ, то получается «Звѣзда», пьеса насквозь пропитанная театральщиной и эффектами.

Предшествовавшая «Дѣтямъ» комедія «Концертъ» оказалась—тоже какъ бы случайно неглубокимъ, но хлесткимъ фельетономъ, бичующимъ лицемѣріе современной морали; наконецъ, «Дѣти» вышли уже окончательно лишеннымъ типичности, замысловатымъ анекдотомъ съ неправдоподобной неубѣдительной фабулой и безконечнымъ кружевомъ діалоговъ, иногда мѣткихъ и остроумныхъ, но въ цѣломъ утомляющихъ и растянутыхъ.

Анна, дочь профессора Шарицера, и Конрадъ, сынъ графа Фрейна, любятъ другъ-друга. Но профессоръ запрещаетъ имъ думать о бракѣ, ибо Конрадъ—плодъ измѣны покойной жены графа съ нимъ, Шарицеромъ. Казалось бы—на лицо кровосмѣшеніе, и бракъ молодыхъ людей невозможенъ, но вѣнскій анекдотистъ придумалъ выходъ: Анна оказывается тоже плодомъ измѣны—она дочь покойной жены Шарицера и графа.

Отцы, такимъ образомъ, еще въ юности поквитались и дѣти могутъ повѣнчаться спокойно.

Не будь здѣсь превосходной, строго выдержанной фигуры профессора въ исполненіи г. Маттееса и эпизодическихъ персонажей стараго слуги и швейцара, тоже прижитаго внѣ брака (отлично играютъ гг. Гизеке и Ванка), комедія Бара не имѣла бы и того скромнаго успѣха, какой ей у насъ достался.

Этюдъ Гоффманнсталя, года четыре назадъ шедшій на русскомъ языкѣ въ театрѣ «Стиль», принадлежитъ къ циклу «Kleine Dramen in Versen». Это—красивая элегическая картина на вѣчную тему о смерти и о неумѣніи людей и встрѣтить ее съ достоинствомъ и использовать ярко и цѣлостно всѣ мгновенія до ея прихода.

Вопреки шаблону, смерть здѣсь символизируется въ видѣ скорбной полуобнаженной мужской фигуры; большое впечатлѣніе произвелъ въ этой роли г. Ланда величавой простотой и ясностью своей осанки и тихой мудростью своихъ рѣчей.

Напротивъ, д-ръ Якоби, вдумчивый и интеллигентный актеръ, перегрузилъ почему-то своего Клавдіо («Безумецъ») безпомощностью и слезливостью. Красиво читали стихи г. Ванка и г-жи Блейбтрей и Войводе, которые изображали призраки близкихъ, проходящихъ мимо Клавдіо передъ его смертью.

Слѣдующій спектакль составили «Sommerspuck», четырехъактная комедія Курта Кюхлера, и «Erster Klasse», Людвига Тома. Передѣланная изъ большого романа, комедія Кюхлера потеряла, какъ это обыкновенно бываетъ, бóльшую часть своего психологическаго багажа и осталась въ видѣ безпретенціознаго сантиментально-шутливаго эпизода.

Въ маленькомъ университетскомъ городкѣ, опоздавъ на поѣздъ, нечаянно застряла шансонетная пѣвица Эльвира. Принятая за студентку, она изъ озорства поддерживаетъ эту ошибку, знакомится съ профессорами и студентами и вскруживаетъ всѣмъ головы. Городскія дамы въ отчаяніи, но случайно надпись на чемоданѣ Эльвиры открываетъ истину, и она, желая отомстить за рѣзкую перемѣну къ ней въ обществѣ, бросаетъ ему вызовъ: на вечерѣ у профессора она танцуетъ выразительный канканъ.

Для четырехъ актовъ здѣсь, конечно, мало содержанія, и авторъ цѣлый актъ отдалъ студенческой пирушкѣ, пѣснямъ и пр. Эти вводныя сцены смотрятся, впрочемъ, безъ скуки, а сантиментальный привкусъ, такой ощутительный въ «Старомъ Гейдельбергѣ», напр., и другихъ пьесахъ въ родѣ «Sommerspuck», здѣсь не выходитъ изъ должныхъ предѣловъ. Г-жи Блейб-

трей и Войводе, гг. Ланда, Базиль и Якоби очень мило разыграли этотъ пустячокъ.

Еще незначительнѣе забавный, правда, водевиль «Erster Klasse» Людвига Тома (редактора «Simplicissimus'a и автора извѣстной у насъ комедіи «Moral»). Грубоваты, но смѣшны столкновенія пассажировъ въ вагонномъ купе, напоминающія по обстановкѣ и комизму водевиль А. Аверченко «Четверо» (шелъ въ Новомъ Драматическомъ театрѣ).

Въ маленькомъ-же городѣ—правда, столицѣ какого-то княжества—разыгрывается и трехъактная комедія Альфреда Шмидена «Mein erlauchter Ahnherr!» Это—пріятный безпритязательный пустячокъ о нѣкоемъ герцогѣ, написавшемъ пьесу и отдающемъ ее поставить на сцену отъ имени одного изъ своихъ подданныхъ.

Владѣтельный драматургъ скрываетъ свое авторство, чтобы не стѣснять труппу, но тайна открывается и вызываетъ рядъ комичныхъ злоключеній и интригъ, которыя съ трудомъ улаживаетъ герцогиня.

Здѣсь опять двѣ превосходныя роли сдѣланы д-ромъ Якоби и г. Маттеесъ, но для настоящаго творчества и здѣсь, конечно, нѣтъ матеріала.

Программу слѣдующаго спектакля составили одноактная, въ стилѣ рококо, пьеска Оскара Блюменталя «Der schlechte Ruf» и трехъактная комедія Франца Мольнара «Der Gardeoffizier» («Der Leibgardist»).

Венгерскій авторъ немного извѣстенъ у насъ—его причудливая пьеса «Чортъ», смѣло вводящая разновидность Мефистофеля въ современную гостиную, года три назадъ шла она у насъ на многихъ сценахъ. Въ новой комедіи сказалась страсть автора къ парадоксу, которая чувствовалась и въ «Чортѣ». Но здѣсь парадоксъ, такъ сказать, обмелѣлъ и выродился въ голое неправдоподобіе факта, сочиненность случая.

Въ «Gardeoffizier» извѣстный актеръ испытываетъ муки ревности къ женѣ; путемъ тонкихъ психологическихъ выкладокъ онъ приходитъ къ заключенію, что она собирается измѣнить ему. Томящій, зовущій къ грезамъ май убьетъ, онъ чувствуетъ, ея сопротивленіе.

И вотъ онъ переодѣвается гвардейцемъ, искусно загримировывается и мѣняетъ походку и голосъ, предварительно убѣдивъ жену, что уѣзжаетъ на нѣсколько дней на гастроли.

Первая же атака гвардейца на жену оказывается успѣшной и подтверждаетъ всѣ его дурныя предчувствія насчетъ вѣрности жены. Когда же онъ, принявъ свой обычный обликъ, разсказываетъ объ употребленной имъ хитрости жена заявляетъ, что измѣны здѣсь не было: она съ первыхъ же словъ узнала переодѣтаго «гвардейца».

Зритель вполнѣ вѣритъ ей: не можетъ жена не распознать маскарада очень скоро, и потому главная острота пьесы, ея центральный пунктъ пропадаетъ почти сразу.

Необходимое для роли этого мужа искусство трансформиста новый членъ гастрольной труппы г. Ленгбахъ показалъ въ полной мѣрѣ: свою походку, ростъ, манеру говорить онъ измѣнилъ чрезвычайно ловко.

Кромѣ г-жи Блейбтрей, типичной театральной «мамаши», и г. Ланда въ роли критика и друга семьи, въ спектаклѣ выступила давняя знакомая Боковской публики и давній членъ нѣмецкихъ гастролей, г-жа Тилли Вальдегъ. Артистка съ большимъ тактомъ и чувствомъ мѣры провела роль жены ревнивца, тоже актрисы.

Въ плоскости того же невысокаго и à la longue довольно однообразнаго комизма находится и пьеса Рода-Рода и Карла Рёсслера «Der Feldherrnhügel».

Въ минувшемъ сезонѣ эта пьеса, имѣющая однимъ изъ соавторовъ лучшаго изъ современныхъ нѣмецкихъ юмористовъ, обошла многія сцены Германіи и долго не сходила съ репертуара. У насъ она понравилась тоже больше всѣхъ остальныхъ гастрольныхъ спектаклей.

Здѣсь выведенъ рядъ офицеровъ маленькаго нѣмецкаго гарнизона во время юбилея полка и юбилейныхъ маневровъ.

Комическими, правда, но нисколько не злыми штрихами зарисованы и «его свѣтлость», рѣшающая «тактическія задачи» въ квартирѣ приглянувшейся ему заѣзжей иностранки, и исполнительные до глупости вахмистры, и мечтающіе объ отставкѣ и просторномъ халатѣ офицеры.

Среди огромнаго—свыше 30-ти—числа дѣйствующихъ лицъ выдѣлился г. Ленгбахъ, придавшій фигурѣ Его свѣтлости много мѣтко схваченныхъ чертъ и милаго тонкаго юмора.

Совсѣмъ незначительна послѣдняя пьеса гастролей, трехъактная комедія Виктора Леона и Лео Фельда «Der grosse Name», поставленная 1-го апрѣля для закрытія сезона.

Намъ остается теперь разсмотрѣть еще «Die Ratten» Гауптмана, единственную постановку сезона, напоминающую о прежнихъ, лучшихъ временахъ Боковскихъ гастролей.

Новая трагикомедія вводитъ насъ въ циклъ задуманной авторомъ серіи городскихъ драмъ и разыгрывается «на днѣ» современнаго Берлина. Она гораздо ниже творца «Ганнеле» и «Ткачей», но теперь, когда сошли со сцены и Толстой, и Ибсенъ, и Бьернсонъ, Гауптманъ—единственный законный наслѣдникъ ихъ величія, и на наше взволнованное вниманіе имѣетъ право каждая его новая пьеса.

Но при всѣхъ своихъ недостаткахъ «Die Ratten» могли и порадовать также: на нихъ нѣтъ той грустной печати надломленности и усталости, какая лежала на предыдущей драмѣ его «Заложница короля».

Дѣйствіе всѣхъ пяти актовъ разыгрывается, какъ уже сказано, «на днѣ» большого города. Какъ крысы, какъ хищные и скверные грызуны, копошатся здѣсь маленькіе людишки, сталкиваясь лбами, вырывая другъ у друга кусокъ изо рта, всячески портя, обезцѣнивая жизнь себѣ и другъ другу.

Въ центрѣ драмы стоитъ фрау Іонъ, завѣдующая гардеробной мастерской директора театровъ; театральныя крысы подтачиваютъ красивые костюмы и бутафорію.

Фрау Іонъ—жертва материнскаго инстинкта, и эта сторона драмы выражена съ огромной силой и страстностью. Когда-то она, мучаясь своей бездѣтностью, взяла къ себѣ чужого ребенка и безумно самозабвенно привязалась къ нему. Теперь мать ребенка хочетъ взять его обратно.

Фрау Іонъ въ отчаяніи настраиваетъ противъ нея своего брата, несчастнаго полукретина, типичное дѣтище городскихъ низовъ. Братъ не знаетъ другого языка, кромѣ языка крови и попросту убиваетъ мать ребенка. Фрау Іонъ въ ужасѣ отъ преступленія, котораго она не хотѣла и не предвидѣла, выбрасывается изъ окна и умираетъ.

Въ голомъ остовѣ пьесы много нагроможденнаго, есть эта громоздкость и въ самой пьесѣ, а цѣлый актъ (третій) испорченъ мелодраматическими эффектами. Въ обрисовкѣ характеровъ не вездѣ соблюдена должная экономія средствъ и, *какъ цѣлое*, драма вообще неудачна. Но трагизмъ материнскаго инстинкта, одновременно жуткаго и благословляющаго, зиждительнаго и ведущаго къ разрушенію, выписанъ удивительно.

Въ роли фрау Іонъ г-жа Блейбтрей, до сихъ поръ выступавшая у насъ въ характерномъ и бытовомъ репертуарѣ, внезапно выросла въ большую трагическую актрису, актрису великаго страданія и крупныхъ силъ. Ея сцены отчаянія матери, у которой отнимаютъ дитя, и женщины, косвенно ставшей виновницей убійства, не забудутся надолго.

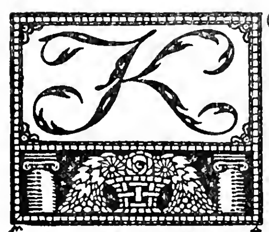
Искаженныя черты, огромныя, охваченныя нечеловѣческими муками глаза, колеблющаяся невѣрная походка—все обличало въ этой артисткѣ настоящую искру божества, неугасимое и прекрасное пламя творчества.

МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Ю. ЭНГЕЛЯ.

I.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



ОЛИЧЕСТВО спектаклей, поставленныхъ за сезонъ въ Большомъ театрѣ, въ послѣдніе годы неуклонно растетъ. Въ былое время, когда Великимъ постомъ спектакли (по крайней мѣрѣ русскіе) въ Большомъ театрѣ прекращались, число ихъ за сезонъ (8 мѣсяцевъ) доходило до 165—170. Количество это поднялось до 190 и болѣе, когда запретъ съ Великаго поста былъ частично снятъ. Съ тѣхъ поръ число спектаклей увеличивается, главнымъ образомъ благодаря умноженію утренниковъ, раньше ставившихся гораздо рѣже. Въ сезонъ 1909—10, напримѣръ, на 214 спектаклей пришлось 33 утренника, т. е. 15,4%.

Тотъ же процессъ наблюдался и въ истекшемъ сезонѣ. Количество спектаклей за сезонъ поднялось до небывалой раньше цифры 219, изъ коихъ на утренники пришлось 40, т. е. 18,2%. Такое усиленное примѣненіе системы утренниковъ можно только привѣтствовать. Оно открываетъ Большой театръ тѣмъ слоямъ населенія, для которыхъ почти недоступны вечерніе спектакли вслѣдствіе расширенія абонементовъ и другихъ причинъ; оно даетъ бо̀льшую возможность двигаться и развиваться молодымъ артистическимъ силамъ; оно поднимаетъ общую дѣеспособность Большого театра. Впрочемъ, и съ этимъ поднятіемъ Большой театръ (какъ и Маріинскій въ Петербургѣ) по количеству спектаклей занимаетъ послѣднее мѣсто въ ряду сходныхъ съ нимъ по положенію европейскихъ театровъ, каковы Королевская опера въ Берлинѣ, Придворная опера въ Вѣнѣ или Grand-opéra въ Парижѣ. Объясняется это, конечно, главнымъ образомъ, необычайной продолжительностью русскихъ каникулъ.

Изъ общаго числа спектаклей (219) на долю оперы пришлось 170, т. е. 77,8%, на долю балета 49, т. е. 22,2%. Такое отношеніе (т. е. около $^3/_4$ всего количества спектаклей на оперу, и около $^1/_4$ на билетъ) обычно въ послѣдніе годы, но оно далеко не совпадаетъ съ тѣмъ, что происходило въ Большомъ театрѣ въ былое время. Такъ, десять лѣтъ тому назадъ, въ сезонъ 1909—10 г., на долю оперныхъ спектаклей приходилось только 58%, на балетъ же 42%. Всего за истекшій сезонъ поставлено было 26 оперъ. На каждую оперу въ среднемъ приходится такимъ образомъ 6,9 представленій. Десять лѣтъ тому назадъ (1900—1901 г.) на каждую оперу приходилось только 4,8 представленій. Репертуаръ, такимъ образомъ, сдѣлался теперь болѣе устойчивымъ, болѣе постояннымъ, чѣмъ раньше. Русскія оперы, какъ и десять лѣтъ тому назадъ, болѣе крѣпки, чѣмъ иностранныя: на каждую изъ 11 русскихъ оперъ пришлось въ истекшемъ сезонѣ 7,6 представленій, на каждую изъ 15 иностранныхъ—5,7. Такъ что, хотя количество иностранныхъ оперъ въ репертуарѣ истекшаго сезона замѣтно перевѣшивало число русскихъ, но по числу спектаклей тѣ и другія почти сравнялись (86 спектаклей иностранныхъ оперъ и 84 русскихъ).

Изъ новыхъ для Большого театра оперъ поставлены были только «Донъ-Кихотъ» Массне (16 ноября 1910 г.) и «Богема» Пуччини (19 января 1911 г.). Не стану говорить объ этихъ операхъ, ибо онѣ разобраны въ спеціальной статьѣ Ежегодника «Московскія оперныя новинки 1910—11 г.». Только первая изъ нихъ заняла постоянное мѣсто въ репертуарѣ и даже выдержала наибольшее число представленій въ сезонѣ (14); появленіе же «Богемы» имѣло случайный характеръ: она поставлена была для бенефиса хора. Давно подготовлявшаяся «Гибель боговъ» въ истекшемъ сезонѣ не поспѣла и такимъ образомъ, оказалось отложеннымъ на будущій сезонъ появленіе новаго звена въ вагнеровской тетралогіи «Кольцо Нибелунговъ», съ большимъ трудомъ пробивающей себѣ путь въ Москвѣ.

Изъ русскихъ оперъ Большой театръ не поставилъ ни одной новой, да и частный оперный театръ Зимина далъ только одну («Измѣну» Ипполитова-Иванова). Явленіе это во всякомъ случаѣ печальное. Отчасти,



Г—ЖА ЛЕШКОВСКАЯ ВЪ РОЛИ АГГИ
(„ЖУЛИКЪ" ПЬЕСА И. ПОТАПЕНКО)
ИМПЕРАТОРСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.



(Г. БРАВИЧЪ ВЪ РОЛИ КАППИНГА.)
(„ЛЮБОВЬ ВСЕ" СЕДЕРБЕРГА.)

въ немъ виноваты сами русскіе композиторы. Послѣ Римскаго-Корсакова въ русскомъ оперномъ творчествѣ настала заминка, надо надѣяться временная,—симптомъ перерожденія, а не вырожденія.

Вслѣдъ за новымъ «Донъ-Кихотомъ» наибольшее число представленій выдержали старые столпы русскаго опернаго репертуара: «Демонъ» Рубинштейна и «Евгеній Онѣгинъ» Чайковскаго. Обѣ оперы шли по 13 разъ, въ томъ числѣ по 5 утренниковъ. Остальныя оперы по количеству спектаклей располагаются въ слѣдующемъ порядкѣ:

«Майская ночь» Римскаго-Корсакова.	11	разъ, изъ нихъ 6 утрен.
«Пиковая дама» Чайковскаго .	9	разъ.
«Садко» Римскаго-Корсакова . . .	8	»
«Золотой-пѣтушокъ» Римскаго-Корсакова	8	разъ, изъ нихъ 3 утрен.
«Лакме» Делиба	8	разъ, изъ нихъ 1 утрен.
«Фаустъ» Гуно.	8	разъ.
«Карменъ» Бизе	7	»
«Лоэнгринъ» Вагнера	7	»
«Ромео и Джульетта» Гуно . . .	7	»
«Жизнь за царя» Глинки	6	разъ, изъ нихъ 1 утрен.
«Русланъ и Людмила» Глинки . . .	6	разъ.
«Травіата» Верди.	6	»
«Аида» Верди	6	»
«Гугеноты» Мейербера	6	»
«Вертеръ» Массне	5	»
«Валькирія» Вагнера	4	»
«Русалка» Даргомыжскаго. . . .	4	раза, изъ нихъ 3 утрен.
«Искатели жемчуга» Бизе.	4	раза, изъ нихъ 3 утрен.

Отъ одного до трехъ разъ шли оперы: «Князь Игорь» Бородина, «Зимняя сказка» Гольдмарка, «Риголетто» Верди, «Богема» Пуччини, «Кавказскій плѣнникъ» Кюи.

Такимъ образомъ, въ репертуарѣ царилъ, какъ и въ прошломъ году, Римскій-Корсаковъ (3 оперы, 27 спектаклей), за которымъ слѣдовали: Чайковскій (2 оперы, 22 спектакля), Рубинштейнъ (1 оп., 13 спект.), Глинка

(2 оп., 12 спект.); изъ иностранныхъ композиторовъ Массне (2 оп., 19 сп.), Верди (3 оп., 14 сп.), Вагнеръ (2 оп., 11 сп.) и др.

Нѣкоторыя оперы ставились одновременно и въ Большомъ театрѣ, и въ Солодовниковскомъ театрѣ, и въ Народномъ домѣ, т. е. на всѣхъ трехъ московскихъ оперныхъ сценахъ. Таковы: «Демонъ», «Онѣгинъ», «Пиковая дама», «Аида», «Травіата», «Риголетто», «Карменъ». Если принять во вниманіе всѣ эти три театра, то на долю Римскаго-Корсакова выпадетъ больше 70 представленій, Чайковскаго около 70 и Верди около 45.

II.

ЧАСТНЫЕ ТЕАТРЫ.

Частная опера Зимина, твердо обосновавшаяся въ театрѣ Солодовникова, въ истекшемъ сезонѣ дѣйствовала только 7 мѣсяцевъ, что не помѣшало ея блестящимъ матеріальнымъ успѣхамъ. За это время дано было 236 спектаклей. Число это покажется особенно внушительнымъ, если вспомнить, что Большой театръ, открытый 8 мѣсяцевъ, далъ только 219 спектаклей. Такой перевѣсъ со стороны Солодовниковскаго театра объясняется двумя причинами: большимъ числомъ утренниковъ (56 за сезонъ) и тѣмъ, что спектакли ставились здѣсь и въ такіе кануны праздниковъ, когда Большой театръ былъ закрытъ. Всего у Зимина поставлено было за сезонъ 22 оперы, изъ коихъ 10 русскихъ и 12 иностранныхъ. «Паяцы» Леонковалло и «Моцартъ и Сальери» Римскаго-Корсакова ставились въ одинъ вечеръ и выдержали вмѣстѣ 8 представленій. Если устранить ихъ изъ счета, то на 9 русскихъ оперъ придутся 109 спектаклей, т. е. по 12,1; на 11 иностранныхъ 119, т. е. по 10,8.

Сезонъ у Зимина начался тремя новинками подрядъ. Это нововведеніе, предполагающее, конечно, энергичную лѣтнюю работу, на практикѣ оправдало себя, сразу давъ возможность свободно развиться репертуару.

Новинками этими были: «Камо грядеши» Нугеса, выдержавшая наибольшее количество представленій въ сезонѣ (32), «Богема» Пуччини

(16 разъ) и «Хованщина», Мусоргскаго (18). Къ нимъ надо присоединить еще двѣ другія новыя оперы, поставленныя въ теченіе сезона: «Измѣну» Ипполитова-Иванова (4 декабря 1910 г.) и «Чіо-Чіо-Санъ» (Мадамъ Бёттерфлей») Пуччини (25 янв. 1911 г.). Первая выдержала 13 представленій, вторая 20. Изо всѣхъ этихъ оперъ, какъ и вообще изо всѣхъ шедшихъ въ Москвѣ за истекшій сезонъ, только одна «Измѣна» увидѣла свѣтъ впервые; остальныя же ставились раньше въ Россіи или за границей. Возобновлены были у Зимина «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова (20 представленій), «Пиковая дама» (14) и, въ концѣ сезона, «Моцартъ и Сальери» съ «Паяцами», о которыхъ сказано уже выше.

Оперы прежняго репертуара въ порядкѣ количества спектаклей располагаются такъ: «Травіата» (13, изъ нихъ 8 утренниковъ), «Майская ночь» (11, 6 утр.), «Фаустъ» (11, всѣ утренники), «Онѣгинъ» (10, 8 утрен.), «Моцартъ» и «Паяцы» (8), «Мазепа» Чайковскаго (7), «Демонъ» (7, 6 утренниковъ), «Аида» (6), «Золотой пѣтушокъ» (6, 4 утрен.). «Царь-плотникъ» Лорцинга (5, всѣ утренники), «Карменъ» (5). Меньше пяти разъ шли: «Севильскій цирюльникъ» Россини, «Риголетто», «Самсонъ и Далила» Сенъ-Санса.

Въ Сергіевскомъ народномъ домѣ Попечительства о народной трезвости оперные спектакли ставились въ истекшемъ сезонѣ четыре раза въ недѣлю. Всего за сезонъ поставлено было около 30 оперъ, изъ коихъ около половины русскихъ. Точныхъ данныхъ о количествѣ спектаклей въ Народномъ домѣ у меня нѣтъ, но условія веденія опернаго дѣла здѣсь приближаются къ провинціальнымъ, и, подобно провинціи, пять спектаклей, выдержанныхъ за сезонъ одной оперой, считаются уже за хорошій успѣхъ.

Новыя вѣянія, одно время пронесшіяся было надъ Народнымъ домомъ, скоро замерли и все здѣсь осталось по прежнему, по шаблону. Впервые сдѣланъ былъ опытъ постановки оперы, не шедшей дотолѣ ни на одной русской сценѣ. Это былъ «Донъ-Кихотъ» Кинцля. О немъ, какъ и о

всѣхъ оперныхъ новинкахъ другихъ театровъ, мнѣ пришлось уже говорить въ «Ежегодникѣ», въ спеціальной статьѣ.

Кромѣ «Донъ-Кихота», чаще другихъ оперъ шли въ Народномъ домѣ: «Пиковая дама», «Онѣгинъ», «Сказки Гофмана», Оффенбаха, «Жизнь за Царя», «Русланъ», «Мазепа», «Марта», Флотова, «Травіата», «Фаустъ», «Дубровскій» Направника, «Демонъ», «Русалка», «Карменъ» и др.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

По независящимъ отъ редакціи обстоятельствамъ въ настоящій обзоръ сезона не вошелъ отчетъ о Московскихъ балетныхъ спектакляхъ и спектакляхъ Московскаго Малаго театра. То и другое будетъ напечатано въ выпускѣ V «Ежегодника».

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Въ Конторѣ Редакціи „Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ"

Имѣются въ ограниченномъ количествѣ комплекты «Ежегодника» съ сезона 1890—91 г. по сезонъ 1905—1906 г. по цѣнѣ 2 р. за экземпляръ, съ приложеніями, исключая экземпляровъ за сезоны 1898—99 г. и 1899—900 г., которые продаются по 3 р. каждый. Экземпляры за сезоны 1906—907 г. и 1907—908 г. продаются по 4 р. каждый съ приложеніями. Полный комплектъ «Ежегодника» съ 1890—91 г. по 1905—906 г. включительно, продается за 25 р. Комплекты «Ежегодника» за 1909 и 1910 г. продаются по 6 р. каждый, отдѣльные выпуски по 1 р.

Кромѣ того имѣются въ продажѣ изданія дирекціи ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ:

Н. Глазунова. Алфавитный указатель рисунковъ, помѣщен. въ «Ежегодникѣ» въ первыхъ 18 вып. Ц. 75 к.

Бар. Н. В. Дризенъ. Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ театровъ. Съ 6 портретами. Ц. 1 р.

Н. Н. Евреиновъ. «Крѣпостные актеры». Ц. 1 р.

Лопе де Вега. «Пастушка-Герцогиня», ком. въ 3 д., вольное переложеніе А. Н. Бѣжецкаго. Ц. 1 р.

В. П. Погожева. Столѣтіе организаціи Императорскихъ Московскихъ театровъ. Книга 1 и 2. Цѣна за обѣ книги 1 р. 50 к.

Э. Хардтъ. Шутъ Тантрисъ, драма въ 5 акт., перев. *П. Потемкина.* Ц. 1 р.

Выписывающіе непосредственно изъ конторы редакціи (Итальянская, 1) за пересылку не платятъ.

Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.



